P II
584

teatrul

1956 3

COLEGIUL DE REDACŢIE

Camil PETRESCU (preşedinte), Simion ALTERESCU, Aurel BARANGA, Margareta BĂRBUŢĂ, Radu BELIGAN, Mihail DAVIDOGLU, Lucia DEMETRIUS, Dan NASTA, Irina RĂCHIŢEANU, Florin TORNEA, George VRACA.

Redactor-şef: Horia DELEANU

PII 584

teatrul

ORGAN AL MINISTERULUI CULTURII ŞI UNIUNII SCRIITORILOR DIN R.P.R.

BIBLIOTECA ACADEMIEI REPUBLICII POPULARE ROMÂNE

august 3 1956

Pag.

Congresul scriitorilor 3

Camil PETRESCU **Naturalism în teatru** 10
Tudor ARGHEZI **Bilete de papagal: După 25 de ani** . 13
Vera CĂLIN **Rîsul lui Shaw** 15

Marcel BRESLAŞU **Note de spectator** 19
Mira IOSIF **In zilele Decadei** 27

V. MAXIMILIAN **Ani, din cei cincizeci şi cinci...** . . . 33

CITIND CLASICII

Goethe: Realitate şi aparenţă . . . 47

PUNCTE DE VEDERE

Miron NICULESCU **Stanislavski, Knebel... şi noi** . . . 51

Domingo Piga: „Caragiale... scriitor chilian" 55
Motoo Hatta: „Teatrul japonez are origini străvechi" 60

CRONICA

Horia DELEANU **Intre concluzii şi premise** 63

George RAFAEL — Un preludiu promiţător; **Florian POTRA** — Debutul unui talent; În limitele textului; **Ion D. SÎRBU** — Teatru epic sau roman teatralizat?; **Ştefan Aug. DOINAŞ** — Adevărul este simplu; **Al. POPOVICI** — „Piesa ţărănească"; **Mircea MANCAŞ** — Un spectacol veridic şi sincer; **Ecaterina OPROIU** — Virtutea şi viciul cuminţeniei; **I. NEGOIŢESCU** — Jocul măştilor şi triumful vieţii; **Rodica GHEORGHIU** — Artistul de sub scenă 64

Clar — obscur 83

INSEMNĂRI

Lucia DEMETRIUS — Note pe marginea unor piese nejucate ; **N. BARBU**—Reconstituiri pioase ; **Fl. P.** — Un deziderat şi o propunere ; — Premiile Decadei . . 85

MERIDIANE

Valentin LIPATTI — O polemică în jurul lui Racine ; **Tamara GANE** — Un remarcabil dramaturg ; — La Belgrad şi la Moscova 91

Ştiri din...

U. R. S. S. ; Anglia ; R. P. Chineză ; R. D. Germană ; Austria ; Elveţia ; Norvegia ; Grecia; S. U. A.; R. P. Bulgaria ; Israel ; Uruguay ; Australia ; Olanda; R. P. Ungară ; Danemarca 96

CĂRŢI — REVISTE

Irina RĂCHIŢEANU-ŞIRIANU — Calea către desăvîrşirea artei actorului; **O. D.** — Despre natura dramaticului ; **Tatiana NICOLESCU** — O contribuţie la cunoaşterea tezaurului literaturii clasice ; **Olah TIBOR** — O bună iniţiativă 103

TRIBUNA CITITORULUI 110

CALENDAR 111

Coperta : Toni Gheorghiu

CONGRESUL SCRIITORILOR

Între 18—23 iunie 1956, s-au desfășurat la București lucrările primului Congres al scriitorilor din Republica Populară Romînă. După cuvîntul de deschidere al acad. Mihail Sadoveanu, asistența a întîmpinat entuziast salutul C.C. al P.M.R. adresat Congresului, rostit de tovarășul Miron Constantinescu, membru în Biroul Politic al C.C. al P.M.R.

Acad. Mihai Beniuc a expus Raportul general asupra literaturii din R.P.R. și perspectivele ei de dezvoltare.

Au fost prezentate apoi corapoartele : Asupra problemelor prozei contemporane (de Petru Dumitriu), Asupra problemelor poeziei (de Dan Deșliu), Asupra problemelor dramaturgiei (de Mihail Davidoglu), Asupra criticii literare (de Paul Georgescu), Asupra literaturii naționalităților conlocuitoare (de Nagy Istvan), Asupra literaturii pentru copii și tineret (de Marcel Breslașu), Asupra traducerilor literare (de Alex. Balaci).

Scriitorul Aurel Mihale a prezentat Raportul asupra noului Statut al Uniunii Scriitorilor din R.P.R.

Au fost alese organele statutare ale Uniunii Scriitorilor.

Congresul a adoptat o Rezoluție și a trimis un salut Comitetului Central al P.M.R.

Publicăm Salutul Comitetului Central al P.M.R. adresat Congresului scriitorilor, Rezoluția Congresului și Salutul adresat Comitetului Central al P.M.R. de către Congres.

Congresului scriitorilor din R. P. R.

Comitetul Central al Partidului Muncitoresc Romîn adresează un cald salut primului Congres al scriitorilor din Republica Populară Romînă.

Realizările istorice ale poporului nostru în făurirea și întărirea regimului de democrație populară, în construirea societății noi, socialiste, au determinat avîntul creației literare, creînd condițiile apariției unor opere de seamă care au îmbogățit patrimoniul culturii noastre.

Preluînd din trecut tot ce a fost mai de preț în literatura poporului romîn și a naționalităților conlocuitoare, continuînd și dezvoltînd tradițiile realiste înaintate, scriitorii noștri și-au pus întreaga lor putere de creație în slujba poporului, în slujba cauzei construirii socialismului.

Scriitorii noștri se inspiră din exemplul de profund umanism, de bogăție de idei, de forță artistică și educativă, pe care-l dă literatura sovietică.

Ideile marxism-leninismului exercită o puternică influență asupra scriitorilor pe care-i ajută să vadă mai clar rolul și misiunea lor în societate.

Combaterea de către partid a teoriei antipopulare a „artei pentru artă" a ajutat scriitori valoroși să se elibereze de balastul decadentismului și a dat forță talentului lor.

Alături de scriitorii vîrstnici s-a ridicat o generație nouă de tineri scriitori înzestrați, care se afirmă tot mai mult prin lucrările lor literare. Scriitori de diferite formații slujesc prin talentul lor interesele poporului, cauza înfloririi patriei noastre și a apărării păcii.

În condițiile create de regimul democrat-popular, scriitorii din rîndurile naționalităților conlocuitoare aduc o prețioasă contribuție la dezvoltarea literaturii R.P.R., precum și la întărirea frăției dintre poporul romîn și celelalte naționalități prin numeroase cărți de valoare.

Literatura noastră este o literatură cu adevărat liberă, deoarece toți scriitorii talentați s-au situat în mod liber, deschis, pe baza propriei lor convingeri, de partea forțelor progresiste ale societății.

Aprecierea pe care milioanele de cititori o acordă oricărui succes al prozei, poeziei, dramei, satirei, criticii literare, stimulează pe scriitor să-și pună tot talentul, toată puterea inspirației artistice în slujba făuririi unor noi opere de valoare. Scriitorii luptă pentru a ridica literatura realist-socialistă spre culmile creației artistice, pentru a exprima în operele lor în toată plinătatea marile idei ale epocii noastre, conflictele ei esențiale, eroismul neasemuit al clasei muncitoare, al poporului care înfăptuiește cea mai profundă transformare revoluționară din istoria sa. De aceea, scriitorii și cititorii resping cu hotărîre orice tendință de a nega realizările de seamă obținute de literatura noastră în perioada de trecere la construirea socialismului.

Congresul al II-lea al Partidului Muncitoresc Romîn, relevînd realizările literaturii, a arătat că în creația literară se reflectă insuficient schimbările istorice ce se petrec în țara noastră. Sarcinile mărețe stabilite de Congres în domeniul dezvoltării industriei socialiste, transformării socialiste a agriculturii, înfloririi culturii, ridicării continue a nivelului de trai, consolidării orînduirii democrat-populare, sarcini care însuflețesc în munca lor pe muncitorii, țăranii, intelectualii patriei noastre, vor inspira, fără îndoială, scriitorilor noi opere literare de o mare forță artistică, pătrunse de elan revoluționar.

Partidul cheamă pe scriitori să reflecte în operele lor, prin mijloace specifice artei, realitatea noastră complexă și clocotitoare, să redea în mod multilateral procesul de transformare și innoire a societății noastre și schimbările profunde pe care acest proces le determină în psihologia, atitudinea morală, viața personală a oamenilor.

Scriitorii sînt chemați să înfățișeze în cărțile lor oameni care, biruind greutăți și neajunsuri, înfruntînd natura, schimbă înfățișarea țării noastre și îi înmulțesc bogățiile, să dezvăluie forțele morale care-i îndeamnă la fapte eroice, să zugrăvească procesul de creștere a conștiinței oamenilor muncii care, transformînd societatea, se transformă pe ei înșiși, eliberîndu-se de înrîurirea vechilor deprinderi și moravuri. Numai astfel literatura va putea să-și exercite marea ei acțiune educativă, innoitoare și să îndeplinească rolul activ pe care trebuie să-l aibă în lupta pentru lichidarea influențelor capitalismului în conștiința oamenilor.

Grija pentru un bogat conținut de idei al operei literare nu poate fi despărțită de grija pentru măiestria artistică, pentru multilaterala dezvoltare a individualității creatoare a scriitorului, pentru frumusețea și bogăția limbii în care sînt scrise aceste opere.

Scriitorii și criticii trebuie să se călăuzească după cerința Congresului al II-lea al P.M.R. ca operele creatorilor „să fie făurite la un înalt nivel de măiestrie, așa cum merită temele mărețe, cărora le sînt consacrate".

Cititorul nou, format la școala luptei revoluționare, acordă prețuirea sa tocmai acelor opere care oglindesc această luptă în toată diversitatea sa, și nu acceptă operele *ce vădesc tendința de a da o imagine dulceagă, trandafirie a realității, de a prezenta drumul luptei noastre revoluționare ca o plimbare pe o șosea pavată — lucrări care în loc să arate calea rezolvării contradicțiilor între vechi și nou și a învingerii greutăților inerente perioadei de construire a socialismului, le trec sub tăcere.*

Masa cititorilor, al căror grad de cultură, exigență artistică și ideologică cresc necontenit, respinge și critică cu asprime acele cărți care nu știu să deosebească esențialul de neesențial, fenomenele trecătoare de cele ce se dezvoltă și triumfă în realitatea noastră. Asemenea cărți nu sînt în stare să reflecte în chip realist lupta între vechi și nou, să afirme victoria inevitabilă a noului în imagini artistice convingătoare. Ele duc la pierderea simțului proporțiilor și a perspectivei istorice, la prezentarea exagerată a ceea ce este negativ, abject sau morbid și nu arareori la denigrarea realității.

Realismul socialist asigură cea mai deplină reflectare a adevărului obiectiv. El nu are nimic comun cu atitudinea obiectivist-burgheză față de realitate a așa-zisei teorii a „adevărului integral".

Partidul educă pe scriitori în spiritul dezvăluirii și înfățișării adevărului vieții în lucrările lor. Cu cît mai clar și mai conștient se situează scriitorul de talent în creația sa de partea forțelor înaintate ale societății, cu atît mai adînc va reuși să descopere și să redea în toată complexitatea lui adevărul despre realitatea noastră. Realismul socialist cere creatorului să participe activ la transformarea realității, inspirînd cititorilor săi optimismul revoluționar și dîndu-le claritatea țelului și perspectivei, nestrămutata convingere în victoria marilor idealuri ale umanității. Pentru ca aceste sarcini să fie îndeplinite sînt necesare studierea și cunoașterea profundă a vieții de către scriitor, contactul permanent cu oamenii muncii, o participare activă la viața obștească.

Nimic nu poate dăuna mai mult creației unui scriitor decît lipsa de contact cu realitatea, cu munca eroică și viața de toate zilele a muncitorilor și țăranilor, decît închiderea scriitorului într-un cerc strîmt de așa-zise interese „pur literare".

Cetățean al patriei sale socialiste, purtător al ideilor înaintate ale timpului său, scriitorul este părtaș activ la marea luptă pentru triumful deplin al ideologiei clasei muncitoare. La unii scriitori se manifestă confuzii ideologice alimentate de existența în țara noastră a rămășițelor claselor exploatatoare, cît și de influențe ale ideologiei claselor exploatatoare dinafară. Conștienți de marea însemnătate a literaturii în lupta ideologică, scriitorii trebuie să combată cu maximă hotărîre tendințele de liberalism față de naționalism, față de recidivele de decadentism și apolitism.

Este necesară o mai intensă muncă de însușire și aprofundare de către scriitori și critici a învățăturii marxist-leniniste și, în special, a teoriei marxist-leniniste a cunoașterii, însușirea temeinică a obiectivelor partidului, a liniei sale generale, pentru a putea mobiliza prin creațiile lor pe oamenii muncii la înfăptuirea politicii partidului.

Un rol de seamă în lupta pentru înflorirea literaturii îi revine criticii literare. Literatura noastră are nevoie de o critică combativă, care să analizeze în spirit partinic operele literare apărute, să susțină cu tărie tot ceea ce e nou și înaintat, să descopere și să combată cu fermitate tendințele de cocoloșire a lipsurilor de care suferă unele cărți în ce privește conținutul lor de idei și nivelul de măiestrie artistică. Criticii literari au sarcina de a contribui la aprofundarea și dezvoltarea principiilor esteticii marxist-leniniste, de a aborda cu curaj problemele reflectării adevărului vieții, ale tipicului și individualizării artistice, ale măiestriei, de a analiza și sintetiza cu competență experiența drumului rodnic parcurs de literatura noastră în anii de la eliberarea țării.

Din critica literară trebuie înlăturat cu desăvîrșire dogmatismul, care împinge literatura la scheme și gîtuiește elanul creației artistice. Trebuie eliminate manifestă-

rile de tămîiere reciprocă și de spirit de grup, care împiedică lupta liberă și principială de opinii de pe pozițiile realismului socialist.

Partidul condamnă cu asprime critica distructivă, fără de temei, lipirea de etichete, metodele birocratice, administrative în îndrumarea creației literare, ignorarea trăsăturilor specifice ale creației literare și tendințele de nivelare și uniformizare a ei. În orientarea vieții literare partidul se călăuzește după principiile leniniste asupra literaturii.

O deosebită atenție trebuie acordată valorificării moștenirii literare. Partidul a combătut cu tărie tendințele de negare a moștenirii literare progresiste, disprețul față de valorile culturale ale trecutului. În același timp trebuie respinse tendințele de însușire necritică a întregii literaturi din trecut, sau a întregii opere literare a unor scriitori ai trecutului.

În opera de valorificare critică a moștenirii literare, ca și în opera de valorificare a creației literare din alte țări, urmăm învățătura lui Lenin cu privire la existența a două culturi în fiecare cultură națională, în societatea împărțită în clase antagoniste.

Congresul scriitorilor va dezbate problemele legate de activitatea Uniunii Scriitorilor din R.P.R. Congresul va contribui fără îndoială la îmbunătățirea muncii Uniunii Scriitorilor care trebuie să se ridice la nivelul răspunderii înalte ce-i revine in dezvoltarea creației literare pe drumul arătat de partid, în ridicarea măiestriei artistice a scriitorilor, în întărirea rolului activ al literaturii în construirea societății socialiste.

O latură deosebit de importantă a activității Uniunii Scriitorilor este educarea și formarea tinerei generații de scriitori, ridicarea de noi talente din rîndurile oamenilor muncii.

Uniunea Scriitorilor trebuie să strîngă necontenit legăturile frățești ale scriitorilor noștri cu scriitorii sovietici și cu scriitorii din țările de democrație populară, să dezvolte legăturile cu scriitorii din toate țările, contribuind astfel la întărirea păcii și prieteniei între popoare.

Urăm Congresului scriitorilor din R.P.R. spor la muncă și deplin succes în lucrările sale.

Comitetul Central al Partidului Muncitoresc Romîn își exprimă încrederea deplină că scriitorii vor fi la înălțimea înaltei lor misiuni, că își vor închina tot talentul lor cauzei construirii socialismului în patria noastră, cauzei păcii și progresului.

COMITETUL CENTRAL
AL PARTIDULUI MUNCITORESC ROMÎN

Rezoluția Congresului scriitorilor din R. P. R.

În cei doisprezece ani care au trecut de la eliberarea patriei, poporul nostru a dobîndit, sub conducerea Partidului Muncitoresc Romîn, însemnate victorii în toate domeniile vieții și a devenit un factor de seamă în lagărul mondial al socialismului.

Primul Congres al Scriitorilor din R.P.R. constată cu bucurie că în cadrul acestor succese literatura a realizat izbînzi însemnate. Continuînd și dezvoltînd marile și glorioasele tradiții realiste ale literaturii noastre, scriitorii și-au făcut din marea cauză a slujirii poporului muncitor și a construirii socialismului o cauză de onoare. Au fost create — în cele mai felurite genuri — numeroase opere care sînt o contribuție de seamă în tezaurul culturii patriei.

Prin însușirea realismului socialist, atît în literatura romînă, cît și în literatura naționalităților conlocuitoare, s-au creat opere care oglindesc veridic multe din aspectele luptei poporului în această epocă de făurire a unei noi vieți. Tot mai mult eroul principal al literaturii noastre devine poporul, omul nou, constructor al socialismului.

Toate aceste succese, obținute în lupta împotriva ideologiei burgheze și a teoriilor estetizante, n-ar fi fost cu putință fără îndrumarea neîntreruptă și grija plină de dragoste a partidului.

Succesele literaturii noastre sînt cu atît mai însemnate cu cît am avut de dus la capăt sarcini de creație cu totul noi.

De mare folos ne-a fost și ne este valorificarea experienței bogate a scriitorilor sovietici, deschizători de drum pentru literatura realismului socialist.

Prin cîștigarea libertății politice și sociale de către poporul nostru avem azi o literatură cu adevărat liberă, în care scriitorii de toate generațiile își dezvoltă multilateral înclinațiile artistice, putînd astfel servi cauza poporului cu toate puterile lor creatoare.

Congresul constată că pe lîngă toate realizările, munca scriitorilor mai prezintă încă lipsuri serioase. Astfel, literatura nu reflectă îndeajuns prefacerile revoluționare prin care trecem, schimbările profunde ce se petrec în sufletul omului nou, constructor al socialismului, atitudinea lui morală deosebită, problematica inedită a vieții contemporane care-l frămîntă și căreia izbutește să-i răspundă într-un spirit nou. Aspecte noi ale vieții, conflicte dramatice între nou și vechi, probleme de mare actualitate nu sînt reflectate cu destulă putere în creația literară. Chipul omului înaintat, care muncește cu eroism și abnegație la construirea patriei noastre socialiste, nu e încă înfățișat în întreaga lui bogăție. Mai apar cărți plate, cenușii, schematice, care sărăcesc realitatea și nu răspund cerințelor legitime ale cititorilor. Cu toate progresele realizate în ultima vreme, critica literară nu sprijină cu destulă fermitate literatura, nu luptă îndeajuns pentru orientarea ei justă, nu dezbate cu destulă îndrăzneală problemele estetice ale realismului socialist și ale întregii mișcări artistice contemporane.

În etapa actuală a dezvoltării literaturii noastre se ridică pentru scriitorii din R.P.R. noi și mari sarcini de răspundere. Rolul deosebit al literaturii în educarea maselor muncitoare în spiritul socialismului, pentru lichidarea rămășițelor capitalismului în conștiința oamenilor crește considerabil.

Pentru a putea fi cu adevărat scriitori ai epocii socialiste, trebuie să oglindim, așa cum ne îndeamnă Comitetul Central în salutul său, cu o și mai mare expresivitate, tabloul vieții noastre, atît de amplu și de bogat. Mărețe sînt sarcinile stabilite de Congresul al II-lea al partidului, în domeniul dezvoltării construcției socialiste, transformării socialiste a agriculturii, înfloririi culturii, ridicării neîntrerupte a nivelului de trai, întăririi puterii democrate. Aceste sarcini însuflețesc în muncă muncitorii, țăranii și intelectualii patriei noastre, iar pentru noi, scriitorii, ele sînt nesecate și luminoase izvoare de inspirație. A izbuti ca prin mijloacele specifice ale literaturii, într-o expresie originală, de o înaltă ținută artistică, să militām pentru îndeplinirea acestor sarcini, este o datorie de onoare față de popor.

Scriitorii sînt chemați să pătrundă mai adînc în inima oamenilor muncii, să cunoască și să reflecte multilateral și profund gîndurile și sentimentele oamenilor, care, luptînd cu greutăți și neajunsuri, înfruntînd natura, schimbă și înfrumusețează neîncetat fața patriei.

Scriitorii trebuie să trăiască cu intensitate problemele vieții contemporane, să participe în mod creator la lupta pentru construirea unei lumi noi, să cunoască îndeaproape și amănunțit oamenii și faptele lor. Pătrunși de spirit de partid, scriitorii au îndatorirea de a prezenta în imagini artistice adevărul vieții în toată plenitudinea lui, de pe înaintatele poziții de luptă ale clasei muncitoare. De pe aceste poziții ei sînt datori să combată fără nici o îngăduință tendințele negativiste, de denigrare a realității și de minimalizare sceptică a realizărilor poporului, cît și tendințele de poleire a realității, de ascundere a lipsurilor și contradicțiilor.

În lumina sfaturilor cuprinse în salutul Comitetului Central devine și mai limpede pentru toți scriitorii că nu se pot duce la îndeplinire aceste sarcini de mare răspundere, fără ridicarea continuă a nivelului măiestriei artistice. Nu poate fi de folos poporului literatura plată, plictisitoare, inexpresivă. Opera de artă oglindește într-un chip propriu, specific, realitatea și ea nu trebuie să fie o simplă ilustrare a unor idei generale, ci să facă să trăiască o mare bogăție ideologică, în fapte și oameni vii, puternic individualizați. Avem datoria să încurajăm cu toată căldura afirmarea cît mai viguroasă a unui număr de personalități artistice distincte, cultivarea atentă și perseverentă a unei mari varietăți de curente, stiluri și genuri literare și promovarea artei, în toată diversitatea ei de pe platforma realismului socialist, împotriva oricărei îngustimi dogmatice. O grijă excepțională trebuie să avem pentru păstrarea și îmbogățirea tezaurului scump al limbii noastre literare.

Trebuie să facem cît mai mult loc imaginației creatoare, sensibilității, originalității în tratarea aspectelor celor mai diverse ale vieții din jurul nostru.

În activitatea noastră literară să avem mereu în față sarcinile puse de partid oamenilor muncii și să ne călăuzim după învățătura partidului. Să apărăm ca lumina ochilor puritatea ideologică a literaturii. Congresul scriitorilor condamnă cu asprime abaterile de la principiile marxism-leninismului în problemele artei, tendințele liberaliste și concesiile făcute ideologiei burgheze. Totodată, scriitorii își afirmă hotărîrea de a lupta de pe pozițiile marxism-leninismului, împotriva dogmatismului, a îngustimii de vederi, ca și împotriva oricăror încercări de a înlocui, în dezbaterea problemelor literare, lupta deschisă de opinii, argumentarea principială, prin sentințe scolastice și alte asemenea metode străine scriitorilor devotați luptei poporului.

Criticii noștri au datoria să promoveze o critică combativă care să studieze cu dragoste și să analizeze principial, mult mai atent, operele literare apărute, să susțină cu tărie tot ce e nou și înaintat în ele, să descopere și să combată cu fermitate tendințele de ascundere a lipsurilor de care suferă creația literară în ceea ce privește conținutul de idei și măiestria artistică.

Criticii trebuie să aprofundeze și să dezvolte principiile esteticii marxist-leniniste, să ajute scriitorilor să valorifice experiența literaturii mondiale contemporane, să folosească din ea tot ce constituie o realizare prețioasă a spiritului uman și să dea o atenție deosebită operei de preluare, în spirit critic, a moștenirii noastre literare.

Împlinirea acestor sarcini va depinde în mare măsură de activitatea Uniunii Scriitorilor și a conducerii sale. Astfel, în noul comitet vor trebui să fie dezvoltate colaborarea principială în spirit colectiv și analiza problemelor fundamentale ale literaturii, asigurîndu-se astfel ca Uniunea Scriitorilor să fie cu adevărat forul de conducere al vieții literare. Noul comitet are sarcina de seamă de a stimula pe toate căile, spiritul dezbaterilor creatoare în secțiile de creație, filialele și organele de presă ale Uniunii. Ocupîndu-se mult mai îndeaproape de nevoile materiale și spirituale ale scriitorilor comitetul are datoria să lupte împotriva metodelor de tutelare măruntă și administrativă a creației, cît și împotriva spiritului de grup, a „bisericuțelor" literare, a relațiilor neprincipiale și netovărășești între scriitori.

O grijă deosebită va trebui să fie acordată dezvoltării literaturii naționalităților conlocuitoare. Parte integrantă a culturii socialiste din R.P.R., literatura naționalităților conlocuitoare a dat pînă acum opere remarcabile — rezultat al politicii leniniste a P.M.R. în problema națională. Scriitorii maghiari, germani, sîrbi au în față probleme de creație asemănătoare cu cele pe care le rezolvă scriitorii romîni, dar au și unele probleme specifice. Prin acțiuni adecvate, conducerea Uniunii Scriitorilor va trebui să ajute scriitorilor naționalităților conlocuitoare să rezolve aceste probleme și să valorifice tradițiile culturilor naționale respective, pentru a putea cîștiga noi succese pe drumul realismului socialist.

Tineretul este schimbul nostru de mîine. De aceea, Uniunea Scriitorilor trebuie să aibă o grijă continuă pentru dezvoltarea tinerelor talente literare, ca și pentru educarea lor în spiritul ideologiei marxist-leniniste.

Viața literară cere ca Uniunea Scriitorilor să se ocupe cu mult mai mare atenție de îndrumarea ideologică a publicațiilor ei, avînd grijă să împiedice alunecarea lor pe panta spiritului de grup. Publicațiile Uniunii Scriitorilor trebuie să alcătuiască un tot unic și combativ, în lupta pentru ridicarea continuă a nivelului ideologic și artistic al literaturii.

Noua literatură a R.P.R. face parte integrantă din literatura progresistă universală. Ea nu se poate dezvolta decît într-o legătură cît mai strînsă cu tot ce este inaintat in literatura intregii lumi. Este de datoria noii conduceri a Uniunii Scriitorilor să dezvolte multilateral legăturile noastre cu reprezentanţii marii literaturi a Uniunii Sovietice, cu scriitorii din ţările de democraţie populară şi cu toţi scriitorii progresişti din lumea intreagă.

Congresul împuterniceşte conducerea Uniunii Scriitorilor să studieze cu cea mai mare atenţie toate propunerile şi criticile făcute în cadrul dezbaterilor şi să ia măsurile corespunzătoare.

Încheindu-şi lucrările, Congresul exprimă, în numele tuturor scriitorilor, adincă recunoştinţă Partidului Muncitoresc Romîn şi Comitetului său Central, pentru grija şi îndrumarea continuă acordată. Congresul asigură poporul muncitor şi partidul că scriitorii nu se vor da înlături de la nici un efort pentru a dezvolta tezaurul cultural al patriei noastre, pentru a fi astfel demni de epoca marilor înfăptuiri, de epoca de construire a socialismului, de epoca victoriei nemuritoarelor idei ale marxism-leninismului.

Salutul adresat C. C. al P. M. R. de către Congresul scriitorilor din R. P. R.

Comitetului Central al Partidului Muncitoresc Romîn

Scriitorii din Republica Populară Romînă, întruniţi în primul lor Congres, mulţumesc din adîncul inimii Partidului Muncitoresc Romîn şi Comitetului său Central pentru tot ceea ce au făcut şi fac în vederea înfloririi continue a literaturii romîne.

Congresul a constatat cu bucurie că drumul pe care s-a dezvoltat literatura noastră nouă a asigurat succesele mari ale creaţiei noastre. Este clar că operele literare cu care se mîndreşte poporul nostru au fost cu putinţă prin îndrumarea atentă, necontenită şi prin grija părintească purtată de partid literaturii şi fiecărui scriitor în parte. Partidul a pus preocuparea faţă de creaţia literară în rîndul marilor sale preocupări pentru transformările istorice ale vieţii din ţara noastră. Partidul ne-a ajutat să pătrundem mai adînc în esenţa vieţii poporului nostru şi să realizăm o literatură de înaltă valoare artistică pusă în slujba poporului. Viaţa cea nouă a poporului a dat aripi inspiraţiei şi fanteziei creatoare, a descătuşat toate energiile care vor să slujească adevărului. Numai astfel s-a putut crea o atît de strînsă coeziune ideologică în frontul nostru literar, numai astfel s-au putut aduna într-un singur mănunchi toate talentele, scriitori din toate generaţiile, reprezentanţii poporului romîn şi ai tuturor naţionalităţilor conlocuitoare din R.P.R.

Noi, scriitorii, ne exprimăm sentimentele de profundă mulţumire şi dragoste şi ne însuşim pe deplin nobilele sarcini pe care Comitetul Central al P.M.R. ni le-a pus în faţă în salutul adresat Congresului.

Călăuzindu-ne după sfaturile înţelepte ale partidului noi mergem înainte prin eforturi susţinute şi prin dezbateri creatoare, dezvoltînd varietatea genurilor literare, a stilurilor şi curentelor în cadrul realismului socialist, înlăturînd lipsurile şi greşelile activităţii noastre, pentru îmbogăţirea tezaurului literaturii noastre cu noi opere care să zugrăvească munca minunată a poporului şi să-l însufleţească în făurirea socialismului.

Trăiască prietenul scriitorilor, conducătorul luptei pentru fericirea poporului nostru — Partidul Muncitoresc Romîn !

Trăiască literatura legată de cauza poporului, literatura omului nou dintr-o ţară nouă şi increzătoare în viitorul ei !

CONGRESUL SCRIITORILOR
DIN REPUBLICA POPULARĂ ROMÎNĂ

CAMIL PETRESCU

Despre unele probleme

Naturalism în teatru

Mi s-a cerut, de către cititori stîrniţi de discuțiile despre naturalism din ultima vreme, să propun cîteva indicații pentru identificarea naturalismului, anume, in teatru.

Fireşte că acest lucru nu se poate face aci decît în mod cu totul sumar; voi căuta să evit de altfel încercările de a complica această temă și mai ales voi evita s-o inec într-un noian de citate şi amănunte, pentru a-i putea păstra o anume lapidaritate.

Naturalismul a apărut — după cum se ştie — ca o vehementă reacţie împotriva artei şi literaturii cu personaje excepţionale, împotriva situaţiilor care depăşesc orizontul obişnuit, împotriva oricărui fel de înălţimi, de culmi.

Temelor mari, priveliştilor neobişnuite (in interiorul omului sau în afara lui) denunţate ca „ireale“, ca nefirești, ca false, li s-a opus un pretins adevăr al vieţii „de toate zilele“, al singurei modalităţi a vieţii socotite adevărate... De fapt, s-a propus o grosolană simplificare a concretului, faimoasa „felie de viaţă“, adică în realitate o nejustificată abstracţie.

Scriitorul „naturalist“ vrea să se arate inteligent şi cu vedere pătrunzătoare. El descoperă și arată triumfător cititorilor lui, celor ce-l admiră, aspectele „necunoscute“, detectate de el, numai amănuntele dezgustătoare ale vieții, cărora le proclamă primatul, ca fiind ... firești. Necesitățile naturale chiar, ca și patologicul, n-au scăpat astfel multor matadori ai naturalismului, care au crezut că, arătîndu-și aci iscusința, „depășesc“ o artă cu valori uneori milenare.

Zugrăvind cu stăruință ceea ce e respingător, greu de suportat, chiar și numai fugitiv, autorii naturaliști erau mîndri de performanța lor ca de o mare descoperire.

Chiar atunci cînd n-a făcut etalaj de „aspecte respingătoare“, naturalismul s-a înecat in fapte voit mărunte, socotind că ceea ce e jos în trup e mai adevărat decît ceea ce e sus. E necesar să arătăm aci o nuanță în explicitarea naturalismului, care ne va apropia de o definiție practică a lui, după ce îi vom însemna aci caracterul trecător. De altfel, în forma inițială excesivă nici nu a fost viabil. A mai rămas azi doar la periferia artei, sub forma cultului banalității și în formalismul patologic. Mai sînt încă rari autori, cu vanitate artistică arierată, care se mai dedau la asemenea performanțe, mereu mîndri de isprava lor. În acest sens naturalismul apare ca o varietate a formalismului, așa cum, așa-zisul „conținutism“ este și el o alta, *alături de soiurile dulceagului. Căci nu putem trece cu vederea pe de altă parte că. adeseori, și mari scriitori realiști nu ocolesc unele aspecte iritante, respingătoare, ale realității (descrierea unor maladii grele, jocul cu rezonanțe psihologice adînci ale vieții sexuale etc.) atunci cînd necesitățile operei lor o cer (Shakespeare, Balzac, Flaubert, Maupassant și alții). De ce ei nu pot fi însemnați cu pecetea naturalismului ? Pentru motivul că în opera lor zugrăvirea unor asemenea momente este doar un mijloc, un procedeu ajutător și accidental, nu un scop în sine. Este un moment structural, menit să înlesnească o mai deplină înfățișare a întregului, care depășește cu totul la marii scriitori caracterul naturalist. De altfel, însuși Zola — care poate fi socotit un fel de teoretician și un fruntaș al curentului naturalist — nu e în toate romanele lui, nici chiar în toate cele etichetate de unii ca atare, cu adevărat naturalist ... Astfel, pe cînd* Thérèse Raquin *de pildă este o proză mediocră și trivială,* Germinal *este un mare roman realist, cu toate pasajele care le par unora prea crude, fiindcă țelurile realizate în acest roman justifică și chiar cer asemenea pasaje, dîndu-le o semnificație adînc umană. Absența lor ar fi o falsificare. Un adevărat roman realist transcende — prin semnificație — faptele.*

În lumina acestor lămuriri să propunem o definiție practică a naturalismului, care ni se pare că va ajuta pe cei care doresc să se descurce în meandrele problematicii artei. Mai ales în teatru, unde țintesc aceste lămuriri. Să spunem din capul locului deci că naturalismul este un „realism" nesemnificativ și inutil, adică un „realism" lipsit de autenticitate.

Și acum, cîteva indicații sumare ca niște puncte de reper.

Este naturalist autorul dramatic care încarcă inutil textul cu un limbaj pedant „de specialitate", ca să arate că e cunoscător, care înfățișează, fără să fie cerute de necesitățile piesei, scene pretins copiate după natură. Trebuie să arătăm însă că în aprecierea acestei „inutilități" se poate vedea și perspicacitatea criticii, care de multe ori consideră inutile tocmai episoade care la marii scriitori țin de esența operei, în genere. Oricum, piesa naturalistă e lipsită de semnificație, are un fals caracter documentar. Trăsăturile personajelor în asemenea lucrări sînt grosolan și strident subliniate. Fără puterea de a zbura, textul se tîrăște ca o rață după autor.

Este naturalist actorul care vrînd să „facă" ostentativ „adevărat pe scenă", își păstrează vocea lui „naturală" (vocea pe care noi am numit-o cîndva „voce Costică") și care este cea mai mare calamitate a teatrului. Ba, uneori chiar îi îngroașă vulgaritatea. El crede că e bine să joace în Shakespeare „cu glasul lui de acasă", cu vocea cu care se ceartă cu servitoarea. (Firește că acest actor naturalist nu știe cum apare accentul autenticității în arta teatrului, ce este o voce grea de sensurile concretului.) Tot „ca la el acasă", ori ca la cafenea, se mișcă actorul naturalist de la un capăt la altul al scenei — de obicei cu spatele spre sală — și cînd se oprește, imită iscusit pe cel care mănîncă cireșe și scuipă sîmburi ilustrativ. Sub motiv că Racine nu e natural, el îi va debita versurile ca într-o conversație întîmplătoare în jurul mititeilor la birt. Pe Caragiale îl joacă strîmbîndu-se mult, cu o voce spartă ca un fund de butoi, fără să-i păstreze lumina, inteligența. Atunci cînd vrea să reprezinte un savant de 60 de ani, actorul naturalist va lua un mers cocîrjat și va vorbi rar, ca un cretin. (Tocmai în zilele cînd scriu aceste rînduri, are loc în Capitală „Congresul matematicienilor romîni", la care participă făcînd o adevărată demonstrație de vioiciune intelectuală și marele savant Hadamard, care e în vîrstă de 92 de ani și a venit cu avionul să ia o parte vie la lucrările congresului.) Pentru actorul naturalist, orice țăran strigă, latră rural, iar unul de 45 de ani e un moș gîngav, abia se mișcă și mestecă în gol. Dacă are o scenă care i se pare lui de haz, actorul își bîțîie mîinile un sfert de ceas. Cînd trebuie să moară în fața spectatorului, el agonizează ca un apucat un sfert de oră.

Regia naturalistă va lungi interminabil pasajele banale și terne ale textului *(de pildă, marile scene ca: „Dă-mi un pahar de apă!“ etc.) și, în schimb, va pierde pe drum toate replicile profund semnificative ale piesei. Montarea naturalistă a unei piese este aceea în care cele 36 de tablouri ale unei drame istorice sînt construite fiecare dintre ele, fără deosebire, în cinci dimensiuni pe scenă, cu cîteva etaje și cu toate acareturile respective, plus un grajd, o trăsură, pădurea și munții din fund, chiar dacă într-unele din aceste tablouri nu se schimbă decît trei replici incolore, puse de autor ca să facă legătură și trecerea dintre tablouri. Două tone de decor pentru 300 de grame de text. Se cheltuiesc inutil bani grei, care ar putea să fie de folos într-altă parte. Se istovesc scrîșnind din dinți mașiniștii nevoiți să-și vadă astfel batjocorită greaua lor muncă. Se plictisesc și capătă gînduri negre spectatorii, așteptînd în pauze interminabile, mai lungi decît tablourile respective, schimbarea decorurilor. Regizorul și scenograful vor să „facă real“ și nu produc decît lamentabile și haotice șandramale de hîrtie încleiată, care se vrea castel, cu satele vecine, ori cazinou muncitoresc cu bulevard cu tot. Se aduce pe scenă o mobilă care necesită trei camioane ca să fie transportată, și care e atît de greoaie pe scenă încît te apasă, ca și cînd ai duce-o în spate.*

Realism inutil încărcat și umflat fără semnificație, lipsă de bun simț, mitocănie artistică, parazitism intelectual, iată ce este caracatița naturalistă în teatru.

bilete de papagal

TUDOR ARGHEZI

După 25 de ani

Probabil că o frecventare continuă a teatrului te specializează atît de mult, în calitate de spectator și de critic, încît nu-ți mai poți da seama de diferențe, sporiri și denivelări. Totul curge otova și neîntrerupt între 1 ianuarie și 31 decembrie ale profesiei și vieții. Luminare și flori la naștere, luminare și flori la moarte, schimbarea formei aparente, de la buchet la coroană, și de la crucea de botez la crucea de cimitir, sînt simple și banale amănunte... Arhivarul se face cotidian, coase de mii de ori același dosar, își ia țuica de prînz uniform timp de o parte de veac și degetele-i rămîn din ce în ce mai prăjite de țigare. Pensie, bancă în Cișmigiu, gineri, nurori, nepoți și gata ! Încă o existență opacă a trecut, fără nici o tresărire de dincolo de ins.

O călugăriță avea de 20 de ani un pisoi. Îmbătrînind împreună, printr-o neîntreruptă, intimă osmoză, maica semăna cu pisoiul și pisoiul cu maica, aproape leit, la figură. Într-un birou lucrează 20 de ani șase funcționari, șeful, contabilul, copista, omul de la ușe și se recunosc, ca și cum ar fi aceiași din ceasul și ziua angajamentului. Toți s-au alterat pe nesimțite dar în reciprocitatea mediocrizării, nuanță cu nuanță, nu se văd zbîrciți, chilugi, înăcriți și demonetizați. Mă uit la negustorul meu de salată, cum ia cu aviditate bancnotele de lei terfeliți prin sute de pipăiri îngălate și buzunare murdare : pentru el, banii sînt noi, nouți și la tejgheaua lui, ei are dreptate. N-ai mai văzut chiar un prieten de zece ani. El pentru sine-i același, tu nu-l mai recunoști. Te salută, îi strîngi mîinile confuz și-l întrebi : „Ce mai faci, domnule Maximilian ?" — El îți răspunde : „Să mă iertați, sînt Titi Grigorescu". — „A, pardon ! Doamna e bine ?" — „Încă nu m-am însurat !" (Necunoscutul are vreo 55 de ani.) — „Uitasem. Ce mai e nou la Craiova ?" — „Nu știți că stau la Mur-Fatlar ?"

În asemenea fracțiuni, se cheltuiește existența și dispare scopul vieții, care-i trăirea succesiv mai vie, mai ridicată, mai depășită și înnoită. Omul își pierde naivitățile pruncului care-i moare în suflet devreme. Unul zice : „Mi s-a urît", altul : „Mă plictisesc". N-am înțeles cum te poți plictisi, decît într-un fel, dacă nu ți-e dragă meseria, dacă n-ai o preocupare constantă, dacă accepți să nu mai zbori și te pitești, înfricoșat de lumină, în bălării și urzici. Căci zilele tale nici nu știi cum se risipesc, dacă urmărești hotărît miracolul vieții în parcurile visării tale.

Acum vreo 25 de ani am părăsit stalul de teatru, în care îmi creionasem impresiile de spectator alți vreo douăzeci, și după o pauză de pătrime de veac, pun iarăși piciorul pe dunga de covor dintre fotoliile cu fața la scenă. Am intrat intîi în sala goală, cu scaunele goale și cu cortina lăsată. Din întunericul și tăcerea acestei singurătăți, va ieși la noapte, mi-am putut spune, o viață de simbole ; încă o dată emoțiile ne vor crispa din adînc. Emoția nu e numai decît tragică și dureroasă, ea vine din întîlnirea justă a unei umbre de sunet interior cu altul, și, spontană, nu poate fi calculată. Simțirea mea se suprapune cu talentul artistului, de sinceritate. De ce-ți ascunzi o lacrimă și ți-o ștergi pe furiș, ca să nu ți-o vadă vecinul de cot, și la o mișcare de balet ? De ce îți pișcă inima sau ți-o exaltă o atingere exactă a unei secunde de arcuș cu secunda unei corzi ? Din două fire încrucișate brusc și depărtate subit cade o floare, drept în umbra salciei tale, și umbra tremură toată. O replică de șapte cuvinte, grăite nu știu cum, modulate cumva pe o mimică fulgerătoare, ieșită fără socoteală din țîșnirea geniului, neașteptată, te zguduie și te fericește. Apleacă-te puțin pe braț și strecoară-ți discret batista pe sub ochi. Ce poate fi asta ? S-a trezit, neclar și tot somnoros dintr-un vis alb, în leagănul tainelor tale, pruncul pe care-l omori în fiece zi cîte puțin

Je suis un berceau
Qu'une main balance
Au fond d'un tombeau
Silence, silence ...

Cu ce trebuie să încep, după 25 de ani de absență din stal ? Am început cu teatrul romînesc, *O scrisoare pierdută, Apus de soare.* Vizite de politețe, la conacele literare, al lui Caragiale, al lui Delavrancea, al lui Alecsandri. I-am lăsat portarului apartamentului din strada Zorilor, al lui Davila, o carte de vizită, deocamdată de scuze, pentru *Vodă Vlaicu.* Aș fi vrut să-i revăd și broasca țestoasă dintr-un aquarium de sticlă, dacă mai trăiește. Citisem pe undeva că papagalul și țestoasa mai durează vreo cîteva sute de ani după ce flașnetarul și autorul dramatic deced.

Am urmărit în scenă actori de înaltă desfășurare, vreo trei, patru generații pe lîngă cei de ultim tineret, egali în valoare. Din vreo trei cîți știu să citească și să recite un text în teatru, cu măsura sensibilității de intelect adecuată, cunosc pe unul, numerotat de la natură. Desigur, fără nici o aluzie la Vraca maestrul, care colaborînd în *Scrisoarea a treia* cu Eminescu, rimase *oaspe* cu *Ispas,* acordîndu-i lui Istaspe, cu gentilețe, un pseudonim drăgălaș.

Dar, în așteptarea ducerii pînă la capăt a spiralei personale, se petrece o zăticnire. Cam pe la mijloc sau ceva mai sus, linia helicopterului se frînge sau se înmoaie, plutirea dînd înapoi. Cedarea aduce aminte cartușul umed, în momentul trăgaciului, mat. Explozia se rezolvă-n pîslă. Cine abate verticala ? Cine toarnă apă în iarba de pușcă ? Un vrăjmaș ? Nu ! Regizorul.

Sub raportul regiei, nivelul teatrului romînesc, superior multora altora străine și în stare, la o întrecere de clasicism, să le facă să roșească, scade, scade mereu ... S-ar putea cita și numele celor care-și întrețin o reputație artificială cu oxigen de laborator și pilule aurite, uitînd meritele intimidate, la periferia teatrului, între mașiniști, electricieni și sufleuri. O atmosferă combinată cu chimicale și surogate, în jurul cîte unui devenit printre evenimente, stăpînește scena și abate și schimbă drumul evoluției către magaziile cu molii. În armată, la cîteva trese pe umăr și chipiu, se verifică aptitudinile reale, defuncte sau deficitare, ale ofițerului comandant și negativul, fără supărare, se pensionează sau e retrogradat. E adevărat că treseIe nu sînt acoperite de nume lansate cu trîmbița de hîrtie a presei și bătute în toba criticii de aparențe.

O încercare de limpezire mai precisă va fi schițată în numărul viitor. Cititorul trebuie obișnuit cu un unghi de vedere nou, chiar fals, pe încetul. Ad majorem Dei gloriam ...

VERA CĂLIN

Rîsul lui Shaw

Irlanda a dat literaturii engleze o seamă de scriitori nonconformişti, critici lucizi, satirici acerbi ai societăţii burgheze. Ţara cu păşuni întinse, *„insula de smarагd“*, redusă la situaţia de colonie engleză, a fost un sol propice pentru dezvoltarea spiritului critic, ireverenţios faţă de suficienţa sigură de sine a englezului din metropolă. Acest spirit l-au personificat, din trecut şi pînă astăzi, de la Swift la George Bernard Shaw, mari personalităţi literare.

Se împlineşte curînd un veac de la naşterea lui Shaw şi şase ani de la moartea sa. O viaţă atît de lungă i-a îngăduit să fie martorul declinului capitalismului, a cărui dezvoltare a urmărit-o de la sfîrşitul erei victoriene şi pînă în zilele noastre.

Modul paradoxal şi excentric care este cel al criticii lui Shaw — cuprinzătoare şi multilaterală de altfel — a îngăduit cititorului burghezo-filistin să bagatelizeze satira dramaturgului irlandez, să cocheteze cu imaginea, pe care el, cititorul sau spectatorul conformist, şi-o descoperea în piesele lui Shaw. L-au ajutat în acest sens, pe lîngă paradoxele uneori derutante ale scriitorului, şi anecdotica extrem de bogată ce s-a creat în jurul figurii lui. S-a născut astfel imaginea unui original, excentric şi frondeur, umorist dar inofensiv, imagine comodă pentru opinia filistină ce trebuia să înghită hapurile foarte indigeste pentru ea, oferite de piesele lui Shaw. Cînd părăseşte stilul lui obişnuit, ceea ce i se întîmplă destul de rar, George Bernard Shaw rosteşte totuşi fraze categorice, care-i precizează, fără putinţă de răstălmăcire, poziţia: „Sistemul nostru capitalist trebuie să sfîrşească într-un faliment al civilizaţiei. Nu putem supravieţui mult sub un astfel de sistem — şi chiar şi atît cît vom putea, o vom face cu preţul unei mizerii îngrozitoare şi a unei sărăcii degradante pentru nouă zecimi din omenire“ (1932).

La 15 ani, Bernard Shaw trebuie să-şi cîştige existenţa. Deşi posesor al unor talente variate (în muzică, în literatură) devine încasator în biroul unui unchi. În această calitate, circulă periodic prin cartierele mărginaşe ale oraşului, pentru a încasa chiriile unor nenorociţi, adăpostiţi în cocioabe. Experienţa va fi folosită în piesa *Casele văduvului*. Cu o capacitate uimitoare de absorbţie se cultivă între timp, trecînd de la muzică la literatură, de la literatură la economie politică şi biologie. La Londra e pe rînd funcţionar comercial al societăţii de telefoane, critic muzical şi romancier. Sîntem în jurul anului 1880. Capitalismul trecea printr-una din crizele sale ciclice, fabricile se închideau, şomajul creştea. Prins în vîrtejul mişcărilor de protest, Shaw participă la mitinguri. La unul dintre acestea, vorbeşte americanul Henry George, autorul unei lucrări, *Progres şi sărăcie*, care preconizează naţionalizarea pămînturilor. Aceasta avea să fie platforma teoretică a viitoarei mişcări fabianiste. Socialismul fabian era o formulă mic-burgheză şi aderînd la această mişcare — a „socialiştilor de salon“, cum erau numiţi fabienii — Bernard Shaw avea să-şi îngusteze orizontul politic. Dar împrejurarea aceasta îl face să parcurgă opera lui Marx şi să participe la activitatea obştească. În urmă, evenimentele aveau să corecteze perspectiva fabiană şi să lărgească sfera de înţelegere politică a dramaturgului.

Primele piese ale lui B. Shaw datează din 1885—1892 şi sînt grupate sub titlul *Piese neplăcute*. Neplăcute desigur pentru lumea posedanţilor onorabili, de vreme ce ele arată care e baza materială a respectabilităţii burgheze. Tînărul Sartorius din *Casele văduvului* află că averea tatălui său — proprietarul unor cocioabe din slumurile Londrei — a fost adunată din exploatarea nenorociților adăpostiți în aceste locuințe insalubre. După sistemul inaugurat cu prima piesă, *Profesiunea doamnei Warren* dărîmă o altă reputație de onorabilitate. Doamna Warren, care-și crește fiica în principiile unei morale austere, e proprietara unor case de prostituție, de pe urma cărora s-a îmbogățit. În ambele piese, tînărul dramaturg atacă ipocrizia burgheză, acea existență dublă ce favorizează construirea unui edificiu de respectabilitate pe o bază profund imorală.

În ciclul *Celor patru piese plăcute, Candida* ni-l arată pe Bernard Shaw subtil cunoscător al sufletului feminin și adept al libertății femeii de a-și alege drumul în viață. Candida, soția pastorului Morell, trăiește alături de soțul ei, un bărbat protector, echilibrat și poate prea prozaic, o viață ce i se pare anostă. Ea iubește și este iubită de poetul singuratic și romantic Marchbanks. În momentul cînd trebuie să se hotărască, Candida alege liber viața alături de soțul ei, pe care-l știe, în ciuda aparențelor, cel mai slab dintre cei doi. Poetul are arta, poetul e puternic. Femeia dorește să-și justifice existența prin ajutorul dat celui în nevoie. Cu cîțiva ani în urmă, fusese tratată aceeași temă în *Femeia mării* de către Ibsen, dramaturgul norvegian a cărui operă o popularizase Bernard Shaw, între altele, prin studiul *Chintesența ibsenismului*.

Cu actul *Omul destinului* cuprins în același grup al *Pieselor plăcute*, Bernard Shaw începe seria pieselor istorice. Dacă finalitatea pieselor cu tematică contemporană a fost pentru Shaw dezumflarea reputațiilor de onorabilitate burgheză, piesele istorice nu sînt nici ele străine de scopul ruinării falselor reputații. Ele se încadrează curentului mai larg al polemicii duse de scriitorii înaintați din cea de a doua jumătate a veacului trecut împotriva celor ce, ca Thomas Carlyle, Nietzsche, priveau istoria drept dar el eroilor.

Scriitorul cel mai prins de polemica împotriva celor ce priveau istoria ca produsul personalității geniale este, cu siguranță, Bernard Shaw. Nota polemică nu răsună numai în piesele sale istorice. In *Om și supraom* ea apare evidentă. George Tanner din această piesă pare un rebel, o întruchipare a forței virile, a acelei „voințe spre putere“ pe care Nietzsche o socotea impuls al oricărei fapte mari. Tanner cedează pînă la urmă docil în fața voinței feminine, ce sălășluiește în grațioasa Ann, pe care din convingere nu dorește s-o ia de soție. Devenit Don Juan în actul III, care se petrece în infern, Tanner spulberă mitul Don-Juanului cuceritor, a cărui agresivitate, expresie a „voinței spre putere“, domină și subjugă femeile. Victimă a voinței feminine, el este deținătorul unei false reputații.

În piesele istorice, acțiunea de minimalizare și de romantizare a marilor personalități, cărora li s-a atribuit răspunderea unor importante fapte istorice, e mai evidentă. Napoleon, în actul *Omul destinului* și-a cucerit bunăvoința Directoriului prin manevrele de seducție operate de soția lui. Acum, Bonaparte se află în Italia, într-un han, în drum spre Lodi, și victoria îi este asigurată, fiindcă a știut să spună soldaților lui în zdrențe: „Voi aveți patriotism și curaj, dar n-aveți bani, haine și nici chiar ce să mîncați. În Italia se află toate astea și glorie pe deasupra. Ele se pot cîștiga de o armată credincioasă condusă de un general, care privește jaful ca dreptul natural al soldatului. En avant, mes enfants!“

Cezar din *Cezar și Cleopatra*, piesă din grupul celor „pentru puritani“, pierde genialitatea pe care i-a atribuit-o istoria și devine un bărbat tomnatic, sensibil la farmecele zglobii ale Cleopatrei, o fetiță de 16 ani. El ascunde sub coroana de lauri pe care o poartă în permanență, o compromițătoare chelie. Își aniversează de șapte ori intr-un an ziua nașterii prin cîte un banchet, dacă în felul acesta poate cuceri o femeie sau să împace un ambasador. În totul e un om obosit, ușor sceptic și lipsit de iluzii.

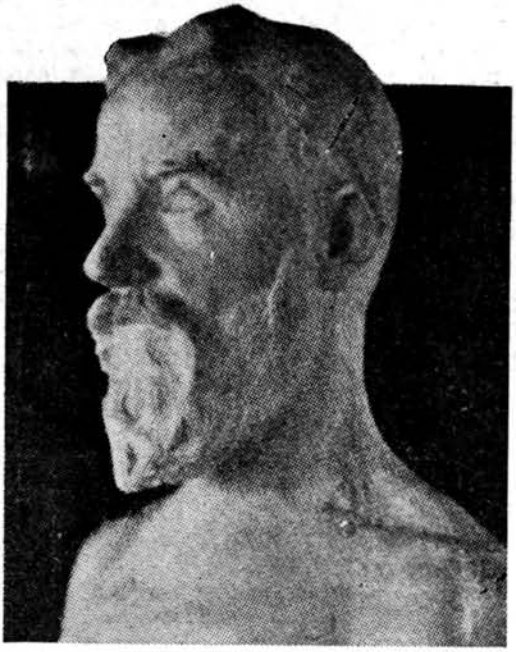
Ioana d'Arc din *Sfînta Ioana* nu e păstorița iluminată, războinica frumoasă și îndrăgostită de Dunois din piesa lui Schiller, ci o făptură sănătoasă și rațională, care înțelegea necesitățile politice ale momentului.

Antiromantismul duce însă la parodie bufă, cînd în *Androcle și Leul* Bernard Shaw ii arată pe martirii creștini făcînd glume și formulînd paradoxe în pragul morții care-i așteaptă în arenă.

În prefețele foarte abundente ale pieselor sale, pe care Shaw le justifică uneori cu seriozitate, alteori cu cochetărie („o operă literară are nevoie de explicație și reclamă, pentru ca dictonul după care un geniu cere pîine și capătă o piatră funerară să nu se adeverească“), deslușim, prin țesătura paradoxelor, explicația acestei parodii a istoriei, acestei bagatelizări care ruinează deopotrivă false și întemeiate reputații. Romantismul prezentase în mod abuziv dragostea ca motor al faptelor istorice. În teatrul lui Shaw, antiromantic prin excelentă, Ioana d'Arc nu va fi o tînără romantică, nici Napoleon un pasionat al cuceririlor, nici martirii creştini, exaltaţi ai credinţei.

B. Shaw are o viziune personală asupra istoriei şi pentru a o exprima artistic îşi ia libertatea de a privi din nou, cu ochii omului din veacul său, ceea ce a mai fost privit în alte veacuri, cu alţi ochi. Mijloacele ce-i îngăduie realizarea acestei viziuni sînt originale. În general, legile genului dramatic îngăduie creatorului de teatru să-şi exprime părerile doar prin intermediul personajelor şi organizarea acţiunii. Părerea lui e, prin urmare, implicită. Pe Shaw nu-l derutează însă aceste trăsături specifice ale genului. El intervine direct, ca om al veacului său, în conflictele lui dramatice. O face copios în prefeţe şi foarte des în indicaţiile scenice. Aceste intercalări de perspectivă modernă, atît timp cît nu intervin în textul dramatic, încă nu primejduiesc specificul genului. Dar Shaw nu se opreşte aici. Oricînd, în desfăşurarea unei piese istorice, îl descoperim pe el, comentatorul modern, căruia avansul temporal îi îngăduie să înţeleagă ceea ce personajele trecutului ignorau. De aci, folosinţa anacronismului voit. În *Sfînta Ioana,* Warwick, reprezentantul feudalităţii engleze, îi explică lui Cauchon, arhiepiscopul francez, esenţa puterii feudale şi-i prevesteşte apropierea monarhiei absolute în spiritul istoriei moderne.

Dar Shaw merge mai departe. El plasează în gura personajelor istorice ironii la adresa politicii şi moravurilor Angliei contemporane. Astfel, întreaga scenă a judecăţii din *Discipolul diavolului,* piesă a cărei acţiune se situează în secolul al XVIII-lea, se înfăţişează ca o satiră la adresa metodelor folosite în colonii de englezul din metropolă al epocii imperialiste. Egiptenii din *Cezar şi Cleopatra* spun „Egiptul egiptenilor !" anticipînd lozinca lui Monroe. Piesa aceasta abundă în anacronisme, deşi în postfaţă, Bernard Shaw se scuză cu falsă ingenuitate pentru singurul anacronism rătăcit, acela de a fi pus în compoziţia reţetei recomandate de Cleopatra lui Cezar împotriva cheliei — romul.


Bernard Shaw, *sculptură de A. Rodin*

Prezent în fiecare din piesele sale prin astfel de anacronisme — de fapt comentarii ale autorului pe marginea evenimentelor descrise — Shaw contribuie şi prin acest procedeu la pulverizarea miturilor din istorie. Privite parcă prin extremitatea care micşorează a binoclului, figurile istorice devin derizorii, iar istoria se transformă adesea în farsă. Hotărîrea de a desprinde mersul faptelor istorice de marile individualităţi îl face însă pe Shaw să acorde un loc prea însemnat hazardului. Aşa se face că acceptăm greu motivarea succesului revoluţiei americane, oferită de Shaw în *Discipolul diavolului:* armata generalului Burgoyne nu s-a putut întîlni cu cea a lui Howe, trimeasă şi ea spre reprimarea insurecţiei, pentru că Howe n-a vrut să-şi întrerupă vacanţa.

Problemele grave ale exploatării industriale sînt tratate cu acelaşi ton de persiflaj caracteristic lui Shaw. Industriaşul Undershaft din *Maiorul Barbara* (1906) exclamă cu satisfacţie : „Sînt deosebit de bine dispus pentru că azi dimineaţă, la fabrică, am aruncat în aer 27 de manechine de soldaţi cu o puşcă cu care înainte nu aruncam decît 13". Cultivînd filantropia, Undershaft îşi rezumă cu emfază cinică crezul : „Fabricantul de arme trebuie să dea arme tuturor celor care-i oferă un preţ onest, fără să se uite la persoane sau principii : aristocratului şi republicanului, nihilistului şi ţarului, protestantului şi catolicului, banditului şi poliţistului, omului negru, alb, galben, de orice condiţie, de orice naţionalitate, de orice credinţă, pentru orice nebunie, orice cauză, orice crimă". Derutant, finalul piesei ne-o arată pe răzvrătita fiică a lui Undershaft, Maiorul Barbara, cucerită de spiritul în care e organizată întreprinderea industrială a tatălui ei.

Se simte în această piesă, apropierea catastrofei. Armamentul fabricat de Undershaft trebuia să găsească debușeu. Atmosfera sumbră a războiului trăiește intens în piesa *Casa inimilor sfărîmate*, jucată pentru prima oară în 1919. În prefață, Bernard Shaw explică înțelesul piesei și al simbolului cuprins în ea: „*Casa inimilor sfărîmate* nu este doar numele piesei care urmează după această prefață. Este intelectualitatea Europei oțioase înaintea războiului. Cînd am început piesa, nu se trăsese încă nici un glonte; și doar diplomații de profesie și cîțiva amatori, puțini la număr, care aveau pasiunea politicii externe știau că armele erau încărcate. Un dramaturg rus, A. Cehov, dăduse și el patru studii dramatice despre *Casa inimilor sfărîmate*, dintre care trei: *Livada cu vișini, Unchiul Vanea* și *Pescărușul* au fost jucate în Anglia. Tolstoi, în lucrarea sa *Roadele învățăturii* ne-a arătat-o cu disprețul lui cel mai neînduplecat. Tolstoi nu și-a cheltuit simpatia pentru *Casa inimilor sfărîmate*, și el știa că enervarea extremă și bagatelizarea evenimentelor din atmosfera aceea supraîncălzită de salon predau lumea în seama vicleniei și forței ignorante și fără scrupule, cu toate consecințele îngrozitoare pe care le vedem astăzi. Tolstoi nu era pesimist, el n-avea de gînd să lase casa în situația în care o găsea, dacă putea s-o scuture de urechi din starea de voluptate plăcută și îngrozitoare în care se afla și a mînuit cu energie tîrnăcopul. El a tratat boala locatarilor ca pe o intoxicație cu opium și de aceea i-a scuturat cu brutalitate pînă cînd i-a trezit". Aceste cuvinte, pe lîngă că lămuresc simbolul piesei (*Casa inimilor sfărîmate* e o anumită parte din societatea europeană, cuprinzînd intelectualitatea cufundată într-un marasm de inactivitate și purtînd, după B. Shaw, o parte din răspunderea războiului), ne arată și ceea ce datorează dramaturgul literaturii ruse. Ceva din tristețea pieselor lui Cehov, aducînd în scenă oameni inutili, străbate și în piesa lui Shaw. În plus, aflăm în drama servitorului ceva din atmosfera încărcată a ajunului de catastrofă. Dar, în timp ce cele mai frumoase personaje cehoviene întrevăd lumina, întîmpină viitorul, printre ratații adunați în casa în formă de vapor a căpitanului Shatover nu străbate nici o rază de speranță. Nimic nu îndulcește tabloul sumbru al destrămării vechii societăți.

Bernard Shaw a înțeles că bomba căzută în grădina casei lui Shatover, explozia cu care se încheie *Casa inimilor sfărîmate* — primul război mondial — nu va mătura epavele, că domnia burgheziei în țările capitaliste avea să se asocieze mai departe cu aspecte tragice, grotești, revoltătoare. Vizita făcută în 1931 în Uniunea Sovietică îi lărgește perspectiva, făcîndu-l să depășească limitele socialismului fabian. Într-o serie de articole scrise după întoarcerea în Anglia, B. Shaw spune cu curaj adevărul despre țara socialismului, înfruntînd ironia și calomnia opiniei burgheze.

Dintre piesele scrise în această perioadă, *Căruța cu mere*, pamflet dramatic, de o violență rar întîlnită chiar și la un critic atît de ireverențios ca Shaw, exemplifică această maturizare politică. Caracterizată prin aceeași excentricitate, cu care și-a exprimat de obicei Shaw convingerile, *Căruța cu mere* se petrece într-un viitor plasat prin 1960. Urmărirea faptelor în viitor, pe temeiul logicii dezvoltării lor, îngăduie dramaturgului să dea în această fantezie o viziune bufă a relațiilor anglo-americane, viziune pe care prezentul o confirmă. În general, urmărirea desfășurării evenimentelor, pe liniile socotite directoare ale istoriei, explică de ce scriitorii ce privesc istoria sub aspectele ei grotești și o comentează cu ajutorul anacronismului voit, sînt înclinați spre perspective utopice. Găsim la Bernard Shaw, între altele, viziunea utopică a viitorului în originala piesă *Înapoi la Matusalem*.

Satiric corosiv, pamfletar de vervă, fantezist excentric în piesele sale, Shaw a îmbogățit literatura dramatică universală cu note, tonuri, dimensiuni noi. A știut să fie bufon și paradoxal în cele mai multe piese, grav și demascator în *Profesiunea doamnei Warren*, plin de dragoste pentru omul simplu în *Pygmalion*. A dezumflat în piesele istorice falsele reputații, pe care ni le-a transmis istoria aservită posedanților, a satirizat nemilos degradarea unor nobile profesiuni în societatea burgheză (*Medicul în dilemă, Armele și omul*). Pentru cunoscătorii literaturii și spiritului poporului englez, tonul satirei lui Shaw nu este un obiect de mirare. Există în literatura engleză tradiția unei critici sociale formulate la tonul glumeț, numai aparent bagatelizant și paradoxal, de o excentricitate ce merge pînă la absurd dar care nu diminuează eficacitatea protestului. Această tradiție absorbită și valorificată creator a ilustrat-o la rîndul lui, strălucit, vreme de aproape un veac, dramaturgul irlandez.

MARCEL BRESLAȘU

Note de spectator

Sfîrșitul acestei stagiuni teatrale va fi fost însemnat prin cîteva importante evenimente culturale : pentru întîia oară după 23 August actorii primei noastre scene participă la o competiție internațională, la Paris ; Decada dramaturgiei originale întrunește în Capitala noastră echipele din care se va cerne „schimbul de mîine" al scenei romînești ; două companii venite — una din Apus, alta din Răsărit — ne aduc solia a două mari popoare, a două mari culturi : „Atelierul" din Paris și Teatrul Academic de Artă (M.H.A.T.) din Moscova. În aceeași ultimă perioadă a anului teatral se înscriu și premierele cîtorva piese în repertoriul teatrului original — *Trei generații* a Luciei Demetrius, *Horia* a lui Mihail Davidoglu și altele, pe scenele bucureștene și pe cele ale altor orașe ale țării.

Tînăra noastră revistă de teatru are, așa cum zice francezul, „destulă pîine pe policioară", un bogat și variat material, pentru a da seama cititorilor săi de cele înșirate mai sus (și nu numai de analiză ci și de sinteză). Această bogăție și această varietate nu sînt întîmplătoare. Ele marchează o etapă în evoluția fenomenului teatral în țara noastră, sub dublul semn al unei maturizări a teatrului autohton și al lărgirii schimburilor culturale, aspect specific al destinderii internaționale tot mai accentuate.

Dacă la enumerarea de mai sus adăugăm și dezbaterile în jurul dramaturgiei, prilejuite de primul Congres al scriitorilor din R.P.R. și care au îngăduit o privire de ansamblu, o apreciere a realizărilor și a perspectivelor literaturii noastre teatrale, va apărea cu limpezime criteriul călăuzitor al notelor ce urmează : ele sînt — și se vor a fi — cercetarea unuia din aspectele acestui fenomen de ansamblu, situarea lui în „contextul" momentului, pe care acest preambul cată să-l înregistreze în complexitatea și unicitatea lui organică. Vreau să spun că însemnările pe marginea vizitei ce ne-a făcut-o valoroasa trupă a „Atelierului" dau seama (și țin seama, chiar dacă nu se referă explicit la ea) de întreaga conjunctură în care se înscriu spectacolele prietenilor noștri francezi.

*

Publicului nostru i s-a oferit posibilitatea să prețuiască o manifestare tipică a teatrului care se joacă azi în Occident, ori mai bine zis una din fațetele foarte diferențiate ale fenomenului teatral în care se oglindesc tendințele și orientările contradictorii din societatea capitalistă. Ar fi greșit să credem că „acesta este teatrul francez de astăzi", că ceea ce ni s-a înfățișat ne poate da o imagine altfel decît fragmentară — și implicit deformată — a pozițiilor pe care se situează întregul fenomen teatral din Apus. Nicicînd mai mult decît în perioada aceasta de frămîntări sociale, ciocnirile pe tărîmul ideologic nu au fost mai acerbe, antagonismele mai răspicate, întruchipările celor două culturi în prezență, mai fățiș, mai voluntar, mai tendențios opuse. De la înclinarea conservatoristă a Comediei Franceze, — cu repertoriul în general imuabil, cu stilul de joc și de elocuție îndeobște refractar inovațiilor și abia în ultima vreme cucerit de unele inițiative îndrăznețe ; care oficiază în fața unui public parcă el însuși imuabil, alcătuit din „francezii mijlocii" — scoborîtori epigonici ai omului cumsecade, „l'hônnete homme" al sutei a șaptesprezecea, și care își ține cumpăna între extremele ultrareacționare și cele deliberat, angajat progresiste — o întreagă gamă cromatică de programe, tehnici, stiluri, obiective și solicitări se înfruntă și se confruntă în înmiitul joc de răsfrîngeri dintre scenă și sală... O numărătoare completă ar fi desigur fastidioasă. Să ne mărginim la cîteva dominante ale acestei cromatici. Zeci de companii — compuse din tineri pătimași ai teatrului, adeseori diletanți — cutreieră astăzi Franța, reînviind tradiția multiseculară a spectacolului cvasiimprovizat, în curtea unui han, la poarta unei uzine, în preajma unei arii de treier sau pe o creastă însorită, la culesul viilor. E lesne de bănuit ce joacă aceste trupe ambulante în fața oamenilor simpli : un repertoriu suculent, plin de vervă, de sarcasm și satiră socială, alternînd capodoperele veșnic vii ale literaturii clasice cu piese de cea mai acută actualitate. „La centru" se joacă perifericul teatru bulevardier — cu eternul triunghi în care adulterul e pigmentat cu vagi considerente existențialiste. Și farsa grosolană sub semnul uzurpat al verdelui umor galic, destinată mai ales ocupanților americani, în care textul este la fel de puțin învăluit ca și actrițele... Și piesele „cu teză" în care blazatul, mofluzul spectator din lumea celor două sute de familii — bogătașii — își regăsește și își recunoaște morbidețea, meschinăria, spaimele, descumpănirea, furtunile într-un pahar cu apă... Către celălalt chenar al frescei, în contrastant relief se desenează luminosul „Teatru al poporului", însuflețit de Jean Vilar, îndrăzneț, combativ, înnoitor, adresîndu-se — îngăduiți-mi să mă slujesc de acest termen — marilor elite populare. Alături de acestea, printre acestea, așezate pe poziții eclectice, cu flagrante discontinuități în orientare, o serie de teatre numite generic „libere", dar cu mari deosebiri de atitudine în raport cu „libertatea" : de la arbitrariul suprarealist și emanciparea de orice constrîngere a „convențiilor" teatrale, pînă la spectacolul cuminte în fond și speculînd teribilisme mai mult formale, care frîng lanțuri de carton și dau fiorul măgulitor al neconformismului — pentru durata celor trei acte — micului-burghez răzvrătit, în parter, și intelectualului veleitard și timorat, de la balcoane.

*

Mă aflam tînăr student la Paris, acum mai bine de un sfert de veac, cînd asemenea teatre „libere" răsăreau ca ciupercile după ploaie. O sete de viață, de afirmare, de război cu prejudecățile de tot soiul, o pasiune iconoclastă însuflețeau generația scăpată din război. Mici „bătălii ale lui Hernani" se dădeau la toate colțurile. Teoriile abia mai țineau pasul traducerii lor în practică. Se polemiza pe scenă și în foaiere, în ziare și în cafenele literare. Toată această tulburare avea să despartă apele, să polarizeze tineretul francez către stînga și către dreapta, animozitatea care se risipea în hărțuieli verbale avea să se închege în lupte de opinii, în luări de poziții care au culminat cu luptele de stradă un deceniu mai tîrziu, în pragul creării Frontului Popular. Răscolesc aceste amintiri pentru a desprinde din ele observația că puține dintre teatrele „libere", înjghebate în acele vremuri, s-au putut menține și consolida, că multe s-au dat la fund, ori — pentru a rămîne la suprafață — au trebuit să îmbrace livreaua teatrului comercial, să „joace" după cum le

Scenă din „Vicleniile lui Scapin"

cînta publicul plătitor, să-și vîndă obrazul pe un blid de linte...

Mă văd și acum în serile cînd urcam întortochiatele ulicioare din Montmartre și așteptam cu un simțămînt de tinerească evlavie să se deschidă ușile înguste ale „Atelierului", cu fațada lui semănînd mai mult a locuință particulară decît a edificiu public, alb printre pomii firavi ai piațetei cu aspect provincial. Intram, eu și ceilalți de un leat cu mine, cînd rămîneau locuri nevîndute... Și intram aproape seară de seară, nu doar că s-ar fi vîndut vreodată locurile toate, dar ispitele erau multe și aveai să alegi între Montmartre, sau l'„Oeuvre", sau „Vechiul Hulubar", sau atîtea altele care au strălucit o stagiune, ori numai cîteva săptămîni, prăbușindu-se apoi în falimente mai răsunătoare decît succesele de la premieră.

STUDIO BERNARD
PARIS

Scenă din „Cei 37 de bănuți ai domnului Montaudoin"

Printre cele puține care au răzbit urgia vremurilor, care au întemeiat o tradiție, au format o școală și un stil, și-au creat un public statornic — exigent și prieten —, se numără teatrul musafirilor noștri din anul acesta, „Atelierul". Nu reținusem în 1928, cînd l-am văzut pe marele Dullin jucînd rolul lui Volpone pe minuscula scenă a „Atelierului", numele celui care creionase decorurile și costumele, un flăcăiandru de 18 ani, André Barsacq... Dar, cu întiia ridicare de cortină, „l-am regăsit" pe scena C.C.S.-ului — firește cu măiestria împlinită a artistului care este astăzi — în acel amestec de sobrietate și de fantezie, în acea subordonare a elementelor plastice, a mediului ambiant dat textului slujit și care se impun ca principalele lui însușiri.

Și am mai „recunoscut actorii" — firește alții! —, crescuți în disciplina acelei învățături a ctitorului, ilustrul actor și animator care a fost Charles Dullin, spiritul de echipă, strădania unanimă a acestui teatru fără mari vedete, temeinicia și pasiunea profesională a celor tineri ca și a celor bătrîni, dăruirea care este semnul și măsura oricărei arte! Colectivul, care ni s-a înfățișat, răspunde cu vrednicie prin felul muncii sale la nobila vocabulă de „atelier", înscrisă acum 34 de ani pe frontispiciul vechiului teatru Montmartre.

*

Am încercat să schițez în cîteva trăsături, virtuțiile cele mai vizibile — dar întru nimic ostentatorii — ale colectivului oaspeților noștri. Desigur, aceste calități își au pe alocuri și reversul lor de medalie: omogenitatea echipei se soldează uneori într-o lipsă de diferențiere a planurilor de joc, stilul reținut, rezervat, ajunge la o reducere la același numitor a „momentelor", la o mărunțire a nuanțelor, în detrimentul reliefului, al ritmului. Unele apăsări, unele îngroșări — ca și unele estompări și vătuiri — apar de aceea ca formale, ca arbitrare, tocmai din pricina distonării lor cu maniera generală a jocului.

Nu găsesc alt termen de comparație decît acela cu fenomenul de „fading" la radio, și lucrul e cu atît mai surprinzător cu cît concepția precumpănitoare — în regie și în interpretare — este una vădit realistă.

Aceasta ne-au dovedit-o (cu excepția rezervei de mai sus) punerea în scenă, jocul actoricesc ca și celelalte elemente ale spectacolului — decor, costume, muzică și lumini — care toate alcătuiesc o imagine veridică, autentică, nedeformantă, chiar atunci cînd este stilizată, a realității, fie că e vorba de comedia dell'arte, de o șotie ca aceea a lui Henry Monnier, de un vodevil, de o comedie-balet sau de o „dramă".

„Teatru fără vedete" este un fel de a vorbi! Spre lauda actorilor francezi se poate spune mai curînd: un teatru fără vedetism. Excelenți actori — unii crescuți în școala „Atelierului", alții veniți de pe alte scene — servesc spectacolul jucînd o seară rolurile titulare pentru a apărea a doua zi într-o scurtă compoziție, într-o fugară siluetă sau chiar în figurația anonimă și mută... Barsacq dă el însuși exemplu, jucînd de la rolul „gras" al domnului Montaudoin, pînă la cioclul din *Înmormîntarea* sau la „primul agent" din *Balul hoților*. Remarcabilul Georges Rollin, care ne-a prezentat un Scapin îndrăcit și cuceritor, îl întruchipează și pe cenușiul domn Préparé, abia deslușit printre amicii defunctului Perinet... Același lucru se poate spune despre toți ceilalți, actori și actrițe, care trec cu simplitate și cu grație din fruntea afișului, la coada lui.

*

Cele cinci piese, pe care le-am putut vedea în București, dovedesc o atentă și judicioasă întocmire a repertoriului pe de o parte prin varietatea lui, pe de alta printr-un soi de unitate în această variație. (Selecția a fost, desigur, anevoioasă, ea avînd a ține seama de o serie de date tehnice: deplasarea unei echipe cît mai restrînse care să acopere distribuția celor cinci lucrări, transportul a cît mai puține decoruri și ușurința de adaptare a acestora pe scenele turneului.) Sub acest raport trebuie subliniată veritabila performanță realizată de actori, care au jucat nu numai seară de seară ci și în matineu, aproape zilnic, fiecare dintre ei făcînd parte din aproape toate distribuțiile — ba jucînd două sau trei roluri în spectacolul „coupé". Astfel, unul dintre cei mai buni comedieni ai trupei, Paul Oettly, care a depășit de mult vremea cînd avea nevoie să-și compună un cap pentru a juca un rol de bunic, ne-a apărut în Géronte (precum numele îi spune!), în d-l Belhamy, în notarul Lemartois, în chelnerul de la Senlis, în lordul Edgar — roluri de mare întindere și de mare răspundere în economia fiecărei lucrări. Efortului lui de a fi mereu „altul" este locul să-i alăturăm efortul nostru de a-l vedea mereu „altfel". Remarca aceasta este valabilă, din păcate, și pentru ceilalți merituoși actori ai trupei și cu atît mai mult pentru actrițe, ale căror mijloace de a-și fabrica o altă fizionomie este și mai redusă.

*

Vorbeam mai sus despre „unitatea în varietate" a repertoriului. Deși le-am văzut în altă ordine decît aceea în care au fost scrise, piesele se organizează în memorie, reluîndu-și locul lor firesc: în depănarea unui fir continuu, care s-ar putea numi comedia franțuzească de-a lungul a trei secole, de la Molière la Anouilh (ordinea este și cronologică).

Realismul critic și-a găsit de foarte multe ori expresia cea mai energică — și adeseori cea mai durabilă — în comedie, în satiră îndeobște. Cînd este vorba de francezi, justețea acestei propoziții se întemeiază pe ambii termeni ai noțiunii de realism critic. Realist este francezul prin caracteristica lui gîndire logică, prin darul său de observație și de asociere, prin capacitatea de abstragere și generalizare — cartezianismul său funciar. Critic, de asemenea, prin simțămîntul său de justiție socială, prin spiritul de frondă la adresa oricărei limitări materiale sau morale, pămîntești sau divine, prin harul său de a detecta comicul, insolitul, prin ironia lui nativă, care îl fac deopotrivă să rîdă franc sau să persifleze subtil, pe oricine și pe el însuși — voltairianismul lui înnăscut. Rabelais, Marot, Villon, Montaigne, Molière și La Fontaine, deși născuți „avant la lettre", sînt voltairieni ca și Voltaire el însuși, ca și urmașii acestuia, Courteline sau France, Daumier, Forain sau Effel...

Firește, nu toți aceștia sînt aștri de aceeași mărime, dar alături de ei (și de alții, ar adăuga un critic profesionist contemporan romîn) se cuvine să-l numărăm pe Monsieur Tout-le-monde, Domnul Toată-lumea, care, precum se știe, are mai mult spirit decît Voltaire în persoană.

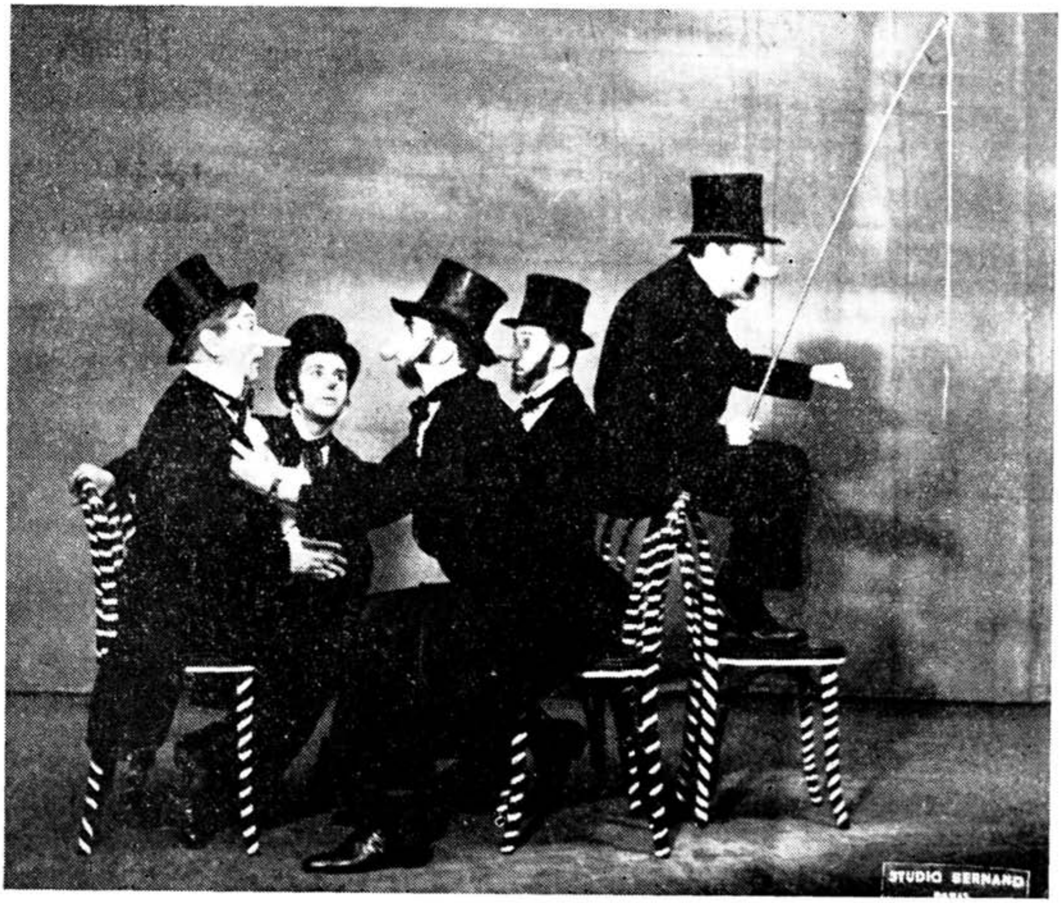
Cele cinci piese jucate de actorii „Atelierului", la București, însumează succesivele luări de poziție critică față de realitatea orînduirii burgheze, de la tonica și virulenta dăscăleală a genialului Molière, în neostenita răfuială cu fățărniciile vremii lui, pînă la timida, clorotica, suava și inconsistenta zeflemea a lui Anouilh, cu morala edulcorată, cu satira pe muchea de cuțit a compromisului, cu critica veșnic pe punctul de a-și cere scuze și de a se refugia într-o complicitate lașă, neputincioasă...

Molière își ajuta spectatorul să se afle pe sine, să se comporte conform cu interesele sale și ale clasei, autorul și personajele sale fiind ei înșiși purtătorii și exponenții conștienți, activi ai unei ideologii, ai unor tendințe precise... La capătul acestei evoluții, Anouilh — și eroii și (aș spune) spectatorii săi autobiografici, se străduiesc să „nu se afle“, să nu se regăsească, să nu dea cu ochii de ei înșiși, descumpăniți, dezorientați, la o răspîntie de drum la care nu știu încotro să o apuce...

Personajele lui Anouilh se joacă cu propria lor inimă, ca pisica cu șoarecele. Împărțirea pieselor lui — după modelul lui Shaw, în piese plăcute și neplăcute, în piese „roz“ și piese „negre“ — este înșelătoare. Ambele cicluri sînt de un trandafiriu maculat și de un negru spălăcit ; prin bătaia unui optimism diletant se străvede urzeala inextricabilă a ițelor în care stă încurcat eroul, dacă poate fi numit astfel. Chiar încercările de evaziune ale cîte vreunui tînăr sînt înfățișate cu condescendentă ironie, sau chiar cu dezabuzat scepticism... Și te cuprinde un fel de ciudă în fața acestor fermecătoare fantoșe, că atîta spirit, atîta gingășie, atîta subtilitate și atîta grație se risipesc în paradoxe, în gesturi schițate, în atitudini mimate, într-o parodie, într-o caricatură tragică a vieții...

Lăsînd acestea la o parte — dacă pot fi lăsate și în măsura în care ar putea

Scenă din „Înmormîntarea“

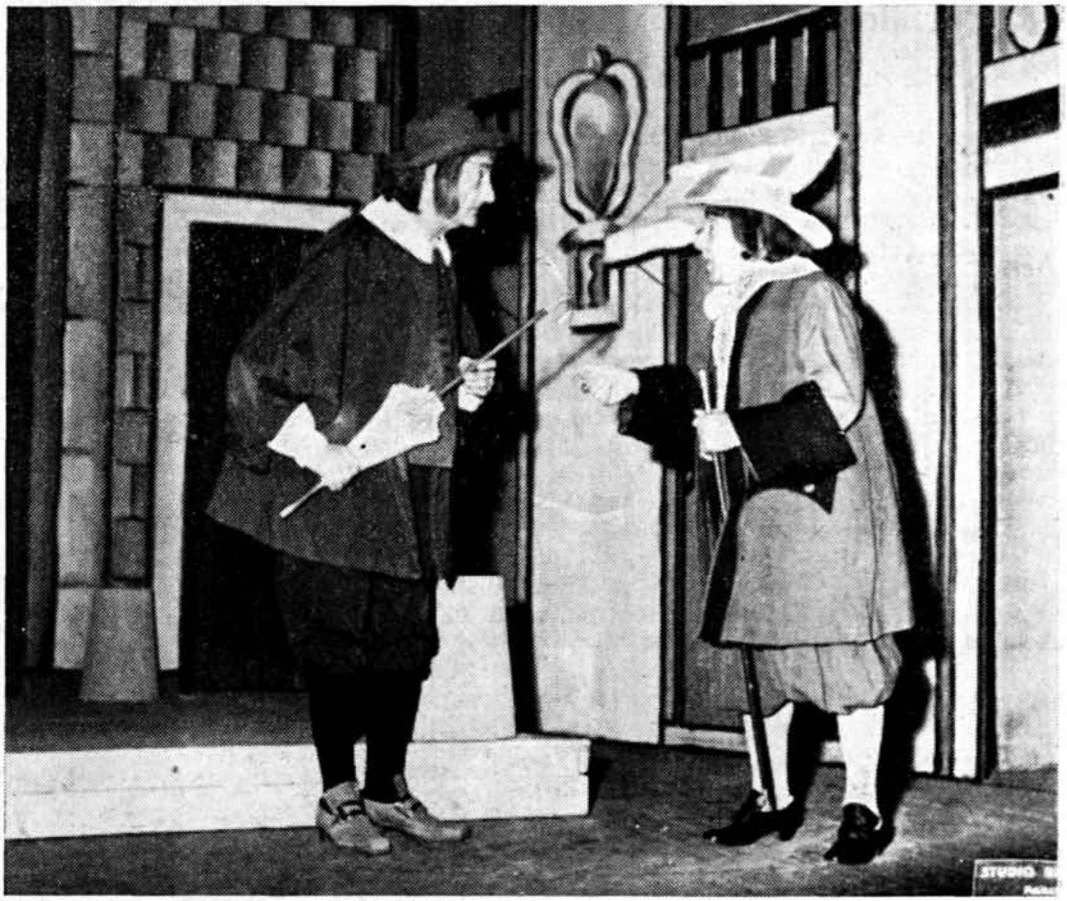


Scenă din „Balul hoţilor"

fi lăsate — actorii „Atelierului" şi-au vădit măiestria, mai ales în cele două piese ale lui Anouilh — şi lucrul este firesc dacă n-am ţine seama decît de faptul că este autorul cel mai jucat pe scena lor, că s-au identificat cu personajele (aceleaşi, cîteva, aşezate altfel, ca într-un mozai cu piese numărate dar dispuse mereu altfel), că opera autorului se potriveşte mai bine cu tehnica lor de echipă ; replicile îşi fac ecou mai mult decît îşi răspund, personajele sînt plămădite din aceeaşi pastă, au o substanţă comună, ori, mai bine zis, o inconsistenţă comună... Arta de a le anima, de a le face credibile, de a te ataşa de peripeţiile lor, bufe în *Balul hoţilor*, transcendente — sub aparenţa „jocului gratuit" de la Gide cetire — în *Întîlnirea de la Senlis*, este o artă subtilă, impresionantă şi principala izbîndă a actorilor şi a regiei. André Barsacq a pus ambele aceste piese în scenă, le-a făcut decoruri şi costume, realizînd în toate compartimentele spectacolului, după părerea mea, cele mai izbutite manifestări ale teatrului său. Subliniez încă o dată că piesele lui Jean Anouilh pun nu numai multiple probleme, ci şi veritabile capcane în faţa celor care le joacă, prin derutanta interferenţă dintre real şi „feeric", prin uzul şi abuzul de monolog „interior" rostit cu glas tare, prin răsturnarea textului cu subtextul în sus.

Actorii vîrstnici Pierre Palau, Paul Oettly, Marcel d'Orval, Madeleine Geoffroy, Lise Berthier, tinerii Michel Herbault, Denis Manuel, Jean Bertho şi tinerele Françoise Golea, Edith Lansac şi Nelly Vignon, pe care i-am văzut şi în celelalte piese reprezentate, şi-au dat aci întreaga măsură a talentului lor. Bonomia truculentă a pîntecosului Palau, ingenuitatea fluidă dar nu evaporată a blondei Golea, prestanţa şi dezinvoltura lui Herbault mi-au plăcut cu deosebire, poate pentru pricina că întrupează mai „fidel" imaginea eroilor acestor piese — atît de îndemînatic teatrale — făcute totuşi, parcă mai mult pentru lectură, pentru desfătare intelectuală, pentru „spectacolul într-un fotoliu", în sensul în care îl concepea Musset.

Interpretarea *Vicleniilor lui Scapin* ne-a pus în faţa unei îndrăzneţe versiuni scenice a comediei molièreşti. Dacă unii regizori au încercat să-l „modernizeze" pe Molière, jucîndu-l pînă şi în costume din vremea noastră, Barsacq şi companionii lui fac experimentul de a întoarce comedia la izvoarele ei italieneşti, la o comedie a măştilor, cu eroii deliberat schematizaţi, cu un joc în care textul e dezmembrat de nesfîrşite „lazzi" introduse, de tumbe şi salturi, de fugăriri şi cocoţări, în special ale vicleanului valet. Fireşte, această viziune aduce cu sine o înviorare, o împrospătare a genului, dar mă îndoiesc dacă excesul tribulaţiilor şi al vociferărilor nu dăunează piesei. Departe de mine gîndul de a privi tradiţia calsică — Molière inclusiv — ca ceva „venerabil" şi intangibil. Dar foarte înzestratul Georges Rollin, în rolul lui Scapin, nu mi-a părut ideal distribuit, frenezia lui artificioasă marcînd întregul ritm al spectacolului... Se pare că *Vicleniile* s-au jucat pentru prima oară în această distribuţie, acum, în faţa publicului bucureştean. S-ar putea ca reprezentarea piesei să cîştige în cumpăt, să atenueze unele asprimi, unele precipitări, după un oarecare rodaj... Acelaşi Georges Rollin ne-a lăsat impresia unui mare actor de compoziţie, în rolul lui Robert din *Întîlnirea de la Senlis*, parazitul cinic, amoral, al visătorului Georges.



Scenă din „Vicleniile lui Scapin"

Între bastonada — la propriu şi la figurat — a lui Molière pe spinarea „retrogradului" Géronte şi aluziile „nici măcar cu o floare", cu care îşi menajează Anouilh publicul spectator, se situează celelalte două comedii, care au completat programul „Atelierului". Ele aparţin unor autori de pe la mijlocul veacului trecut, Henry Monnier şi Eugène Labiche. Monsieur Prudhomme, celebrul prototip al burghezului francez, contemporan al celor doi autori, a fost imortalizat de Monnier: el este frate geamăn, ori cel mult văr primar cu Monsieur Perrichon, eroul vestitei comedii a lui Labiche. Venali, inculţi, sentenţioşi, gravi şi ridiculi, ipocriţi înainte de orice, Prudhomme şi Perrichon apar în nenumărate ipostaze, în operele celor doi umorişti. În piesele pe care le-am văzut, Joseph Prudhomme se numeşte Belhamy — dar şi el ar fi fost capabil să declare: „ aceasta e opinia mea şi o împărtăşesc" — iar Perrichon se numeşte Montaudoin — dar şi el şi-ar fi tîrguit, înainte de a călători în Italia, un carnet în care să însemne, în dreapta cheltuielile şi în stînga peisajele celebre care l-au impresionat! Nu e de mirare că ambele personaje ne sînt înfăţişate de respectivul autor într-un moment important, ba chiar solemn: Belhamy îşi înmormîntează un bun prieten, Montaudoin îşi mărită fata. Prilej, pentru Monnier şi pentru Labiche — cu mijloace cu totul diferite — să demaşte inumanitatea acestor oameni, fragilitatea simţămintelor şi a relaţiilor de familie, de prietenie, lustrul sub care se ascunde o lume meschină şi falsă, în care totul e raportat la bani!

Oettly este un Belhamy candid şi teribil. De altfel, toată voioasa pogrebanie a amicului se pretează la scene de un diabolic umor şi montarea în care se împleteşte un realism la hotarul naturalismului, cu elemente de grimă şi gestică expresioniste. a găsit tonul cel mai adecvat pentru a pune în valoare mușcătoarea satiră a lui Monnier.

În rolul lui Montaudoin, Barsacq este monumental! Măreț și josnic, grandilocvent și timorat, increzut și bănuitor (e un contemporan al lui Jupîn Dumitrache și piesa se invîrtește in jurul onoarei de familist); acest pater familias este și el un monstru candid și teribil care își adoră și își terorizează nevasta, fiica, prietenii, musafirii. Cred că acest giuvaer — un singur act, cu zeci de situații ilariante, în cascadă... ascendentă — ar avea și azi succes pe una din scenele noastre (De altfel, a fost jucat pe vremuri intr-o „localizare" dacă nu mă înșel, datorită lui George Ranetti.)

Amuzîndu-se ei înșiși, punînd în joc vervă spumoasă, un antren contagios — actorii „Atelierului" au făcut din cele două comedioare, un veritabil triumf al teatrului realist francez, al sănătoasei tradiții de satirizare a micilor cusururi și a marilor păcate, un triumf al lor, al artei lor.

Popasul pe meleagurile noastre al trupei „Atelierului" a fost pentru publicul romînesc o încîntare, pentru actorii teatrelor noastre un prilej de a lua contact cu efortul interesant al unei înjghebări artistice cunoscute și apreciate in Franța ca și în alte părți ale lumii. Musafirii noștri au fost înconjurați cu afecțiune, cu dragoste și toți și-au făcut printre noi mulți prieteni.

Ca prieten am scris aceste pagini, fără sà-mi precupețesc lauda meritată, fără să trec sub tăcere unele rezerve, sau unele îndoieli.

Ca prieten aș dori ca acestea din urmă să chezășuiască sinceritatea elogiilor, temeinicia prețuirii mele.

MIRA IOSIF

In zilele Decadei

Decada dramaturgiei originale a adus în sălile bucureştene atita risipă de decoruri şi lumini, atitea replici, fantezie regizorală, roluri noi, premiere şi, deopotrivă, atitea articole în ziarele Capitalei, cronici elogioase sau rezervate, aprecieri uimite şi declaraţii oficiale, incit a schiţa citeva impresii asupra acestui eveniment teatral e un lucru din capul locului primejduit de viciul banalităţii.

Undeva în confesiunile sale, Sainte-Beuve spunea : „Apelind la scrutinul tuturor opiniilor, criticul îşi va dobindi rezultatul cel mai complet şi mai drept."

Cuvintele criticului francez sint cu atit mai valabile, cu cit, „alegerile" fiind terminate, opiniile discutate şi tipărite, iar concluziile trase, nouă nu ne mai rămine decit să aşternem pe hirtie citeva reflecţii şi evocări ale „Decadei de 11 zile", acest eveniment unic prin caracterul său în istoria teatrului nostru.

Priveliştea atitor teatre, cu sau fără tradiţie, venite din toate punctele cardinale ale ţării, aducind mesaje de artă autentică, vibraţie şi dăruire, indiferent de textul generos sau zgircit al pieselor, nu se poate să nu fi emoţionat şi captivat totodată pină şi pe cel mai sceptic om de teatru. Fără a fi pompoşi sau retorici, unii din aceşti sceptici (după încheiere) afirmau cu toată tăria şi certitudinea că Decada a marcat o etapă deosebită în viaţa teatrală, a constituit o surpriză şi o garanţie a forţelor teatrului nostru contemporan. Evident, în afara laturii emoţionante, a aspectului sărbătoresc şi generator de optimism, caracteristice acestui festival teatral — analizat cu luciditate şi spirit critic, raportat la cerinţele tot mai mari faţă de o artă realist-socialistă — Decada a reflectat nivelul general al teatrului nostru cu succesele şi frînele sale, cu punctele sale de vîrf şi scăderile sale, ca şi nivelul dramaturgiei originale, cu căutările şi împlinirile sale, cu eroii autentici şi schematici, cu conflictele veridice şi artificioase, totul într-un variat mozaic de culori, simţiri şi mişcări de scenă şi într-un răstimp ameţitor de scurt.

O problemă de algebră

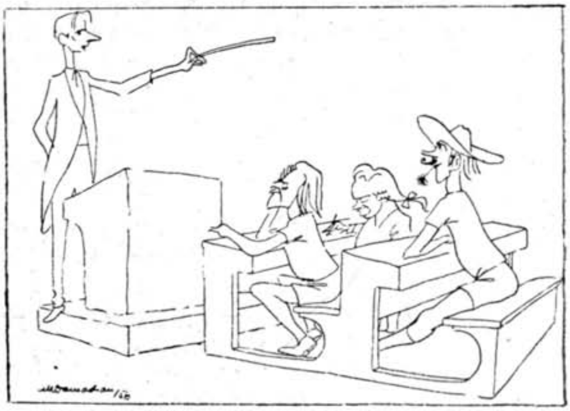
Puţini dintre acei care în zilele Decadei au văzut spectacolele, fie ale unui şi aceluiaşi teatru, într-o sală sau alta, fie ale citorva teatre, toate anunţate de bătaia gongului la aceeaşi oră fixată ; puţini dintre aceia care se obişnuiseră să vadă grupuri de actori invadind toate bulevardele Bucureştiului şi puţini dintre aceia care nici nu bănuiesc marea mulţime nevăzută de maşinişti şi tehnicieni, sufleri şi regizori de culise, cunosc munca organizatorică, problemele şi soluţiile cărora a trebuit să le facă faţă comisia de organizare a Decadei.

Numai prezentarea unui număr de 82 de spectacole în faţa publicului şi de alte 23 în fața juriului — și aceasta, în răstimp de numai 11 zile — a constituit o adevărată problemă de algebră. Probleme a iscat și adaptarea fiecărui spectacol la scenele respective (fie spus cu acest prilej, s-a dovedit încă o dată cît de necorespunzătoare sînt unele scene din Capitală) ; în această privință cel mai greu a tras chestiunea decorurilor. În aceeași ordine de idei e interesant de știut că în zilele Decadei, caravane de vagoane de cale ferată și autocamioane au transportat decorurile la București, pe drumuri de sute de kilometri. Iar în nopțile Decadei, după ce cortinele se lăsau peste deznodăminte, iar rotativele trăgeau cronicile dramatice, pe străzi alergau camioanele care duceau și înapoiau decorurile de la uriașul depozit special amenajat în Parcul Libertății. Regretăm că în problemele decorurilor putem vorbi mai mult și mai lesne despre aspectul tehnic, de adaptabilitatea sau inadaptabilitatea lor la scenă (cazul *Împărătiței lui Machidon* — Turda și cazul spectacolului *Horia* — Iași), de caracterul spectaculos al transporturilor și mai puțin despre valoarea lor scenografică, despre calitățile lor artistice. Citez, firește, unele excepții : decorurile la *Horia* care au contribuit mult la reliefarea textului și plasticizarea acțiunii ; de asemenea, decorurile la piesa *Într-un ceas bun* (Teatrul de Stat — Galați) semnate de Al. Brătășanu, ca și rezolvarea scenografică interesantă a actului I din *Avansarea șefului* (Teatrul de Stat Valea Jiului — Petroșani). Dar ca totdeauna excepțiile nu confirmă decît o regulă. În cazul nostru, regula e cumințenia, lipsa de îndrăzneală și fantezie din partea majorității pictorilor scenografi. (Recunosc, „descoperirea" nu e inedită.) Așadar, în nopțile Decadei, ca părți componente ale ei, pe străzile Bucureștiului, se puteau întîlni (la ore tîrzii) camioane pline de practicabile cu panouri pictate înfățișînd Munții Apuseni ori casele lui Machidon Olteanu ; unele transportau și membri ai comisiei de organizare în turele de control — (aceștia „scuturau" Decada în timpul nopții, ca să poată apărea „dichisită" în timpul zilei) și ... grupuri, grupuri de actori.

Nu și-au pierdut condiția de elevi

Ce se poate spune despre tinerii actori veniți în Decadă ? Desigur, fiecare are biografia sa, visurile și problemele sale ; a le schița aici înseamnă a comite un act mult mai schematic decît multe roluri de eroi pozitivi interpretate de ei înșiși. Orgoliile și frămîntările unor tineri actori le-am putut cunoaște în Decadă cu ajutorul *Preludiului* Anei Novac — pe care tînărul colectiv al Teatrului de Stat din Galați l-a interpretat cu deosebită dăruire și avînt. Trăindu-și scenic întrebările și răspunsurile, tineri actori ca Matei Alexandru, Dana Comnea, Vera Varzopov, Leonard Calea au făcut din *Preludiu* (nu trebuie uitată contribuția regizorului Crin Teodorescu) surpriza Decadei. Surpriza a fost nu numai pentru mezini, ci și pentru foștii lor dascăli. Radu Beligan — care a condus anul trecut clasa proaspeților absolvenți — ne-a vorbit de pildă într-un scurt interviu despre foștii săi ucenici : „Mi-am revăzut foștii elevi și actualii colegi de scenă în spectacolele : *Într-un ceas bun, Preludiu* și *Liceenii*. Cred că azi, nici unul din ei nu regretă că a plecat în provincie. În București, într-un an de zile, n-ar fi avut atîtea posibilități de afirmare cum au avut în aceste puține zile". Cuvintele lui Radu Beligan ne-au amintit de tabloul exilului în provincie, care întuneca altă dată întreaga existență a unui tînăr actor. «Promoția de anul trecut a Institutului — ne-a mai spus interlocutorul nostru — a fost sfătuită să plece împreună, să ducă mai departe colectivul închegat care s-a format pe băncile școlii. Evident, ei au plecat cu inima strînsă, socotindu-se fiecare un reprezentant al „generației de sacrificiu".» Și astfel s-au născut Teatrul de Stat — Galați și secția romînă a Teatrului de Stat — Oradea ...

„... Iar astăzi, ceea ce izbește în primul rînd în jocul lor este sentimentul „echipei", al colectivului unit prin aceleași experiențe și aspirații." Cu emoție, fostul „dascăl" al promoției (ne e totuși greu să ni-l imaginăm pe Radu Beligan în alt rol de dascăl decît cel al prof. Miroiu sau Andronic) ne-a povestit despre „mica ședință de producție", care a avut loc în culise, după spectacolul prezentat în fața juriului.



Atunci. . . a reînviat fosta clasă de Institut. . .

Atunci, actorii s-au preschimbat iar in elevi și pentru citeva clipe a reinviat fosta clasă de Institut. «E bine că ei continuă să păstreze „condiția de elevi"», — declara cu satisfacție Radu Beligan, mărturisind că el insuși nu se va dezobișnui niciodată de sentimentul că e un veșnic ucenic, un etern elev la școala vieții și a scenei.

Exprimindu-și cu un suris deschis bucuria pentru rezultatele Decadei, care au confirmat succesul școlii noi, al metodelor științifice de invățămint — el ne-a mai impărtășit și unele temeri ale sale privitoare la dezvoltarea tinerei generații. În primul rind, se pune problema unui repertoriu adecvat, care să nu le forțeze brusc evoluția, să nu-i determine la salturi periculoase in munca lor de cucerire a măiestriei artistice. Ministerul Culturii trebuie să acorde acum un deosebit sprijin acestor tinere teatre. „Mă refer la lipsa de pictori scenografi competenți, lucru care stinjenește pe actori in munca lor, pe urmă, la asigurarea condițiilor materiale celor mai bune și la o sumă de alte probleme."

La despărțire, Radu Beligan ne-a condus spre clasa sa din anul I, care se pregătea pentru examene. Deschizind incet ușa, am asistat la următoarea scenă: studenții, in aparentă dezordine, dar cu o logică precisă in fiecare mișcare, se grimau, aranjau lucrurile, finisau decorurile, totul cu un amestec de bucurie și ingrijorare. Altă viitoare promoție.

Credem că nici aceștia nu-și vor pierde niciodată „condiția de elevi" și in decadele următoare ne vor dărui aceleași surprize ca și colegii lor mai virstnici.

Trei examene de stat

În această Decadă, alături de tinerii actori, in generația nouă care a pătruns in teatru s-au remarcat și cițiva tineri regizori. Munca unora a fost răsplătită prin distincțiile juriului, a altora a fost amintită și menționată in presă, fapt cert e că prezența acestor tineri regizori a constituit o altă surpriză a Decadei.

Pe Mihai Dimiu, Valeriu Moisescu și Radu Penciulescu i-am intilnit in sălile Institutului a doua zi după incheierea Decadei. Aici, in această ambianță care le-a fost familiară atiția ani, cei trei regizori — deja reputați! — s-au transformat imperceptibil in studenți, proaspăt „lansați", ai examenului de stat.

Dacă pentru absolvenții altor institute, examenul de diplomă constituie o dizertație lungă, savantă și copios documentată — cele trei piese prezentate ca examen de stat, respectiv *Ultima oră, Într-un ceas bun* și *Liceenii,* au fost mai mult decit o dizertație. O pledoarie entuziastă, pasionată, desigur cu stingăciile inerente inceputului, o dizertație viu colorată, invitind la indrăzneală in artă, impotriva șablonului și conformismului. Despre spectacolul lui Mihai Dimiu s-a vorbit pe larg in presă. Ceea ce vrem să subliniem noi este doar tendința tinărului regizor de a cerceta drumuri nebătătorite, de a proiecta o lumină nouă asupra piesei; lucrul acesta apare cu deosebire in actul I. Același lucru se vădește și in *Liceenii,* spectacol pe care regizorul Radu Penciulescu l-a conceput intr-o manieră deosebită de spectacolul Teatrului Național din București. Timbrul nou, nealterat de rutină, a răsunat și in piesa *Într-un ceas bun* (regia Val. Moisescu), manifestindu-se indeosebi in viziunea scenografică a actului II (camera fraților Averin) și in concepția finalului in care comicul se impletește suav cu un lirism reținut.

Comisia care a examinat aceste lucrări n-a fost de astă dată constituită numai din juriul Decadei sau profesorii Institutului ci şi din publicul Capitalei, recunoscător faţă de aceste sincere manifestări de artă. El a promovat prin aplauze pe cei trei candidaţi.

Cea mai tînără autoare

Fireşte, judecind nu după vîrstă (în artă, vîrsta nu poate constitui un criteriu de valoare) ci după apariţia la lumina reflectoarelor, piesa Mariei Földes, *Zile obişnuite*, este cea mai tînără lucrare a dramaturgiei originale, prezentată în cadrul Decadei.

Lăudată şi criticată — ca orice piesă — *Zile obişnuite* a primit botezul focului literar, atestîndu-şi astfel viabilitatea.

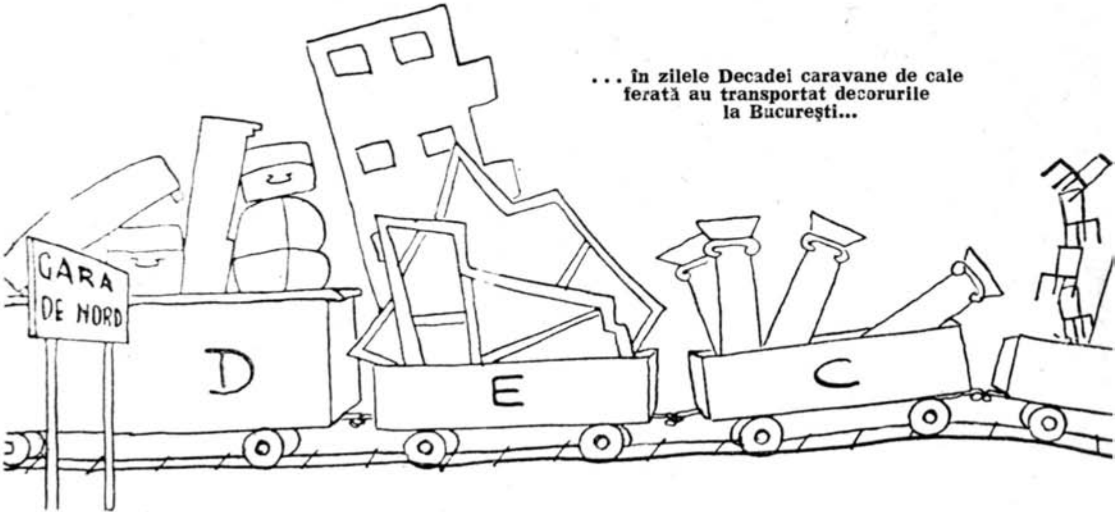
În seara prezentării spectacolului în sala C.C.S., în faţa juriului, nu mai puţin emoţionată decît actorii era autoarea.

Ea ne-a mărturisit strînsa conlucrare cu Teatrul de Stat din Baia Mare, care a stat la baza muncii sale de creaţie. Talentatul regizor Harag György, care a pus piesa în scenă, împreună cu întreg colectivul au fost de un neprecupeţit ajutor dramaturgului începător. Scrisă pentru actorii acestui teatru, din colectivul cărora Maria Földes a făcut cîndva parte, piesa *Zile obişnuite* — în ciuda asemănărilor de mediu şi atmosferă cu alte lucrări ale dramaturgiei noastre — a adus în cadrul Decadei tonalitatea proprie a unor eroi autentici cu frămîntări adevărate, realitatea unei lumi a familiei burgheze, care se destramă. Înainte de a încredinţa hîrtiei cele cîteva cuvinte pe care ni le-a spus autoarea, vrem să mai adăugăm o reflecţie pe marginea *Zilelor obişnuite*. Ca orice lucru valoros, care dobîndeşte forţă generalizatoare, piesa Mariei Földes a scos încă o dată în relief — ca în procedeul chimic cu hîrtia de turnesol — punctele cîştigate ale dramaturgiei noastre, ca şi verigile sale slabe. Bineînţeles ne referim la eroii pozitivi, care şi în piesa Mariei Földes sînt mai săraciţi sufleteşte, mai liniari decît cei cărora li se opun.

Deşi în această Decadă s-au perindat pe scenă nenumăraţi eroi de toate vîrstele din diferite medii şi de diferite facturi psihice — pe care unii actori i-au îmbogăţit substanţial (e suficient să amintim doar creaţia Eugeniei Eftimie-Petrescu în rolul Mariei Pricopie din *Atenţiune, copii!*), dovedind şi celor mai sceptici marele succes al unui festival de piese originale — nu ne putem declara mulţumiţi. Mai lipsesc glasuri pe scenă, glasurile contemporanilor noştri cu timbrul lor autentic şi pur în frumuseţea sa.

Piesa pe care Maria Földes ne-a declarat că o va scrie acum, e poate o promisiune în acest sens.

Discretă, autoarea nu ne-a spus mai mult despre şantierul său literar. În



. . . în zilele Decadei caravane de cale ferată au transportat decorurile la Bucureşti...

schimb, ne-a vorbit despre... Decadă, despre tinereţea care s-a manifestat cu acest prilej — neţinînd seama de vîrste, topind într-un singur şuvoi impetuos generaţiile teatrului romînesc: despre suflul nou care a pătruns în arta teatrală, manifestîndu-se în provincia care odinioară nu era decît un cimitir al năzuinţelor artistice. Ilustrîndu-şi afirmaţiile cu numele unor tineri autori, regizori sau actori, ca Ana Novac, Octavian Sava şi Virgil Stoenescu, Crin Teodorescu, Harag György, Cristina Tacoi, Ion Vîlcu şi nenumăraţi alţii, Maria Földes ne-a mărturisit, roşind, bucuria de a fi ajuns în Decadă şi *Zilele obişnuite*. Sperăm că la viitoarea competiţie a teatrelor noastre, tînăra autoare va avea bucuria să-şi vadă şi piesa la care lucrează acum.

Şi cine poate şti cine va fi atunci cel mai tînăr autor ?

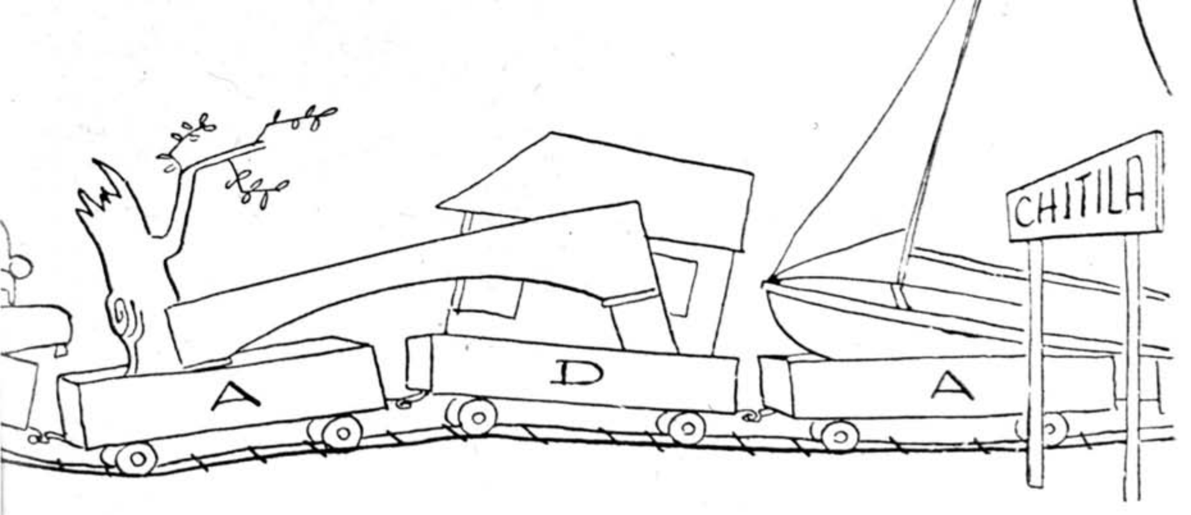
In culisele unui spectacol

Un spectacol aşteptat cu nerăbdare a fost *Horia*. Aşteptarea n-a fost zadarnică şi nici nerăbdarea nejustificată. Spectacolul *Horia*, cu circumstanţele unei munci duse într-un scurt interval de timp, a fost — ca şi piesa — bogat, dens, cu momente de intensă emoţie şi poate cu puţin prea multă emfază. Dar cum nu intenţionam să facem o cronică dramatică şi nici o analiză a piesei, obiectivul nostru reportericesc a vizat culisele.

În culise n-am ştiut ce să privim mai întîi : decorurile, interpreţii principali sau numeroasa figuraţie.

Fapt este că indiferent dacă întreg colectivul teatrului a intrat sau nu în figuraţie la *Horia*, la Iaşi a rămas, din tot teatrul, doar portarul. În rest, tot colectivul a venit la Bucureşti, nădăjduind adînc laurii victoriei. În timpul pauzelor de la un tablou la altul (şi au fost destule) — cînd decorurile uriaşe înfăţişînd Munţii Apuseni se schimbau cu saloanele lui Iosif al II-lea, am putut rupe cîteva vorbe cu unii interpreţi : Miluţă Gheorghiu, artist emerit al R.P.R., laureat al Premiului de stat — însuşi contele Jankovitz, punîndu-şi peruca albă, pudrată — ne-a mărturisit că apreciază foarte mult teatrul lui Mihail Davidoglu şi, mai mult, că a jucat în toate piesele sale începînd cu *Omul din Ceatal*. Spusele sale au fost întărite de Margareta Baciu, artistă emerită a R.P.R., care a realizat în figura Mariei Paven tipul unei aprige şi duioase, răzbunătoare şi totodată gingaşe femei din ţara moţilor. Intrînd în cabină, după ce pe scenă fusese omorît, Şpanul Intze — Ştefan Dáncinescu — ne mărturiseşte că i-a venit greu să joace după ce în dimineaţa acelei zile văzuse pe G. Calboreanu în *Apus de soare* — spectacolul prezentat pentru participanţii la Decadă.

„Să faci un meseriaş să plîngă e mai greu, căci oricum, el pricepe tainele meşteşugului" — a conchis actorul ieşan, recunoscîndu-şi sincer emoţia şi admiraţia faţă de interpretul lui Ştefan cel Mare.



Un tînăr actor ieșan, sigur pe el, avîntat pe scenă în rolul lui Ionuț, fiul lui Horia — este Virgil Costin. În culise, însă, actorul e timid și nervos. Proaspăt absolvent al Institutului, Virgil Costin a visat de mult acest rol și nenumărate nopți și le-a petrecut aplecat deasupra textului. Știind că juriul — deci și foștii săi profesori se află în sală — tracul său era neînchipuit. Dar numai în culise ! Pe scenă, Ionuț s-a arătat viteaz și neînfricat, aidoma fiului lui Horia.

Din păcate, vizita noastră în spatele decorului a fost scurtă. Mișcarea precipitată, vălmășeala scenică din actul IV se propagaseră și în culise. Riscînd să fim striviți, printre decoruri, reflectoare și actori care se îmbulzeau, am fugit în sală pentru a asista la ultimul tablou care, spre tot regretul nostru — din pricini tehnic-regizorale — nu s-a mai prezentat.

In loc de încheiere

Cele 11 zile de creatoare emulație artistică au conținut atîta material faptic, purtător de sensuri diferite și generalizatoare, încît pe marginea Decadei se pot scrie nenumărate pagini de evocare sau de eseu ; poate chiar o operă beletristică . . . (Aceste cuvinte, precum se vede, infirmă părerea noastră de la început.) Într-un material ca al nostru, care creionează cîteva impresii, a trage concluzii e mai greu. Poate ar fi fost mai bine să mai existe cîteva capitole ; de pildă, unul intitulat *De ce ne e frică să rîdem,* în care să se discute nu numai concepția regizorală a Teatrului de Stat din Petroșani asupra piesei *Avansarea șefului,* ci și alte interpretări regizorale grave, rigide, dar lipsite de simțul aprecierii umorului, care, uneori totuși, mai poate fi întîlnit în piesele noastre.

... un capitol bine cunoscut : dicțiunea . . .

S-ar mai putea scrie un capitol intitulat, să zicem, *Nota zero la dicțiune,* unde ar abunda exemple de bîlbîială, nepunctare a replicii, lipsă de respect față de limba literară, ca și agățarea cu tot dinadinsul de anumite „replici-cîrlig“ la public și frazarea lor intenționat subliniată. Dar, cum ambele probleme au mai fost ridicate în consfătuirile dintre actori în zilele Decadei, să propunem și titlul unui alt capitol existent de altfel în *Munca actorului cu sine însuși,* și, desigur, și acesta binecunoscut tuturor, anume *Comunicarea.* Dintre sutele de actori care s-au perindat în aceste zile pe scenă, puțini dintre ei s-au „înțeles“ bine cu adevărat și au comunicat sincer ceea ce aveau de spus. Cuplul Cristina Tacoi și Eliza Plopeanu (Ioana-Rarița din *Inima noastră* — Teatrul de Stat-Oradea) constituie în acest sens un exemplu fericit, armonios și . . . rar. Cine a văzut *Atențiune, copii !* (Teatrul de Stat-Orașul Stalin) nu va uita niciodată impresia penibilă lăsată de mișcarea automată a actorilor pe scenă, de replicile recitate repede și sec, impresie cu atît mai pregnantă cu cît în acest spectacol a trăit intens, radiind în jurul său, creația Eugeniei Eftimie-Petrescu.

Uzanța cere la încheierea unui articol să fii concluziv, să desparți exemplele pozitive de cele negative și să deschizi perspective spre viitor.

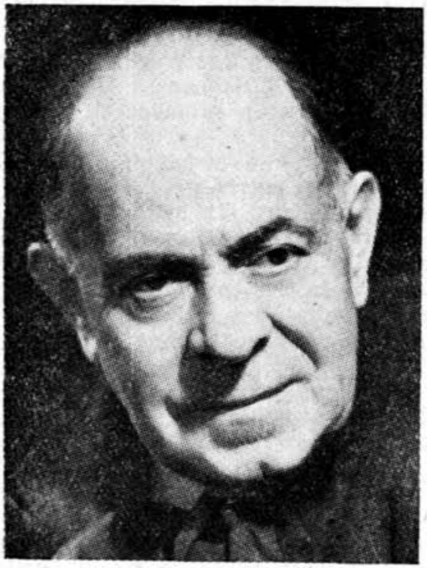
Aceste cîteva rînduri nu țin însă să marcheze un final. Afișul Decadei, în ape albastre, cu litere galbene, va rămîne mult timp în amintirea noastră, cu varietatea reprezentărilor pe care le deșteaptă, ca simbol al unor manifestări artistice de neuitat. . . . Și ca un prolog al viitoarelor decade.

(Desene de Cik Damadian)

V. MAXIMILIAN

Ani, din cei cincizeci și cinci...[*]

Primii mei dascăli de teatru



Buzăul nostru a fost și este unul din orașele iubitoare de teatru. Trupele de actori făceau pe vremuri acolo stagiuni întregi. Elevilor de liceu nu le era interzis să meargă la teatru, indiferent de piesă sau de genul spectacolului. Mijloacele de intrare gratuită erau și ele infinit de multe, de variate și de sigure. Frecventarea aceasta pătimașă a teatrului de provincie precum și prietenia cu componenții mai mititei ai acestui teatru ne-au fost de mare folos la reprezentațiile noastre în familie. De la aceștia am învățat anumite lucruri referitoare la tehnica teatrală : alcătuirea unei scene, a decorurilor, cum să ne deghizăm, cum să ne îmbrăcăm, iar jocul vîrfurilor trupelor de provincie ne-a încălzit și ne-a atras apoi spre meseria acestora. De la aceștia am furat picătura de aluat ce avea să dospească mai tîrziu însușirile scenice ale actorilor buzoieni în contact cu arta înaintașilor lor din Capitală : Aristide Demetriad, Leonard, Ciucurette, Niculescu-Buzău, baritonul Costescu-Duca, tenorul Andreescu și cel care scrie aceste rînduri — dacă ar fi să înșir numai pe actorii buzoieni din generația mea. În sala teatrului „Moldavia" și-au făurit aceștia visurile ce aveau să-i îndrepte spre cariera artistică.

Provincia a dat mulți artiști de seamă teatrului romînesc. Cu toate acestea, sînt sigur că mulți dintre colegii mei, mai ales cei tineri, nu știu care sînt acele vîrfuri de actori din provincie care, cu atîtea decenii în urmă, au îndrumat cu talentul lor, spre cariera teatrală, pe mulți dintre slujitorii scenei noastre.

Se știe că cinematograful nu era introdus. Nici măcar inventat. Și, totuși, provincia își avea sălile ei de spectacol. Pentru cine ?

Nu pentru turneele artiștilor teatrelor naționale. Asemenea turnee se făceau rareori în timpul stagiunii de iarnă.

Nimeni n-ar fi riscat să construiască o sală de teatru, care să nu-și găsească întrebuințare o bună parte a anului. Atunci ?

Explicația există pentru colegii din generația mea ; dar țin s-o dau și celor mai tineri: rezistenței pînă la sacrificiu și stăruinței unor devotați ai meseriei actoricești datorăm și sălile de teatru și publicul pregătit de astăzi.

---

[*] Din volumul în pregătire „*Evocări*", amintiri din 55 de ani în teatru

Ori de cîte ori, vreuna din aceste companii de teatru părăsea Buzăul, gîndul meu o urmărea zi de zi. Mocnea în inima mea ceva nemărturisit. Închideam ochii și nu-i deschideam decît cînd auzeam pașii mamei aproape de mine. Ea ar fi vrut ca pe lîngă fratele meu, mecanic la C.F.R., să mă vadă impiegat de mișcare, cu vremea poate șef de stație, cu șapca roșie. Eu să dau drumul trenului să plece din gară, fratele meu să fie pe locomotivă, iar ea, de la fereastra unei modeste gări, printre ghivecele de mușcată, să privească mîndră la noi. Acesta era visul ei.

Mama nu era împotriva teatrului, de care, de altfel, nici nu prea avea idee. Auzise însă și ea de sărăcia în care trăiesc actorii, și deci orice ajutor din partea mea, cum nădăjduia, era exclus.

Buzăul produsese actori care cinsteau orașul cu succesele lor și cu toate acestea părinții nu se îndemnau nici unul să-și facă copiii actori.

Regretatul meu prieten, Ciucurette, îmi povestea o dată că o vecină a întrebat pe mamă-sa:

— Mițo, ce s-a făcut fiu-tău, Ghiță?

— E sergent-major la artilerie, a răspuns mîndră mama lui Ciucurette.

— Adevărat? Să-ți trăiască! Eh, cine are minte, ajunge! Dar Fănică?

— Fănică e elev de administrație.

— Fănică? Uite-te la el! Nu s-a lăsat nici el mai prejos! Să-ți trăiască!

Și, apoi, cu jumătate de gură adăugă:

— Ăl mare, Nae (adică Ciucurette) e tot...?

— Da. E actor la Teatrul Național.

Și prietena, neștiind ce să spună, se mulțumi să îngine:

— Ei, ce vrei...? I-o fi plăcut lui...

De la actorii care cutreierau provincia, de la Theodor Popescu, Ion și Alexandru Vlădicescu, Fanny Tardini, Alexandru Marinescu, Zaharia Burienescu, Alexandru Leonescu, am luat acea picătură de aluat de care am pomenit adineaori. Le sînt recunoscător și nu mă sfiesc s-o spun.

Dotat cu o voce puternică și frumoasă, *Theodor Popescu* a plecat în Italia să studieze canto pentru cariera de operă ce credea că i se potrivește. Acolo, însă, s-a entuziasmat de arta celebrilor tragedieni Rossi și Salvini și, întors în țară, a hotărît să înfăptuiască cele ce văzuse și învățase de la marii săi dascăli.

S-a căsătorit cu una din domnișoarele Ademolu, de origină italiană, a căror cultură și talent au folosit mult teatrului romînesc. A deschis *prima stagiune de tragedie în R. Vîlcea,* pentru care s-a construit Teatrul Adriani.

De o constituție robustă, cu o față prelungă, un păr bogat pieptănat peste cap, totdeauna îmbrăcat corect, avînd un mers apăsat, Theodor Popescu era actor pe stradă, oriunde, oricînd, ca și colegul nostru francez „Brichanteau", descris de Jules Claretie. Ca și acest actor, ținea la podoabele feței. Purta mustăți după moda tragedianului Rossi, maestrul și contemporanul său. Poate genul rolurilor cerea aceasta, sau fiindcă portul mustăților îi ținea mai puțin izolați pe actori de ceilalți concetățeni. Mustața rasă a fost multă vreme semnul dezonorant al actorilor și ocnașilor.

Tonul vorbirii lui Theodor Popescu era grav și prețios. Cînd te întreba „ce mai faci?" ți se părea că pînă atunci te-a căutat să-ți pună întrebarea asta și că ți-a purtat de grijă. Îți strîngea mîna cu putere, deschidea ochii mari și articula fiecare silabă, ca și cum ar fi vrut să fie auzit și de cei din jur. Era un mijloc de a-și mai consuma temperamentul de „tragedian". Stăruința de a crea în provincie un public pentru tragedie nu i-a fost ușoară, și nici plină de satisfacții. Patima de meserie și ambiția de a rezista l-au făcut să contracteze mari datorii.

Theodor Popescu, actor din cap pînă în picioare, și încă de tragedie, se socotea însă mai presus de toate piedicile ce i se puneau în cale. Era mîndru de meseria lui și mereu convins că poartă cu el, chiar pe trotuarele noroioase ale orașelor de provincie, coroana și hlamida regilor ce jucase. Dacă nu găsea pe cineva de la care să împrumute bani, se uita cu dispreț, de la înălțimea staturii sale, la trecătorii de pe stradă, murmurînd: ce oraș e ăsta în care nu găsești să împrumuți nici măcar 2000 de lei?!!

Mult timp, datorită costumelor din piesa *Doi sergenți,* singurele ce-i mai rămăseseră nepuse în gaj din marea sa garderobă, și-a mai putut aranja cîte o reprezentație în București, la Grădina Rașca sau Dacia, din Piața de Flori.

În această piesă, reprezentată ori de cîte ori îl forța lipsa de cele necesare, juca pe sergentul Guillaume. Deși bătrîn, îl prindea bine uniforma. De la intrarea sa în scenă impresiona pe spectatori. Se lăsa uneori prea influențat de temperamentul focos al actorilor italieni de pe vremuri.

Spre sfîrşitul vieții sale, îl întîlneam cînd cobora strada Cîmpineanu, ca apoi să urce scara ce ducea la Direcția Generală a Teatrelor. Timiditatea cu care păşea îi trăda scopul. Alte visuri avusese în viață... ambiții frumoase... să concureze, poate, această instituție, la ajutorul căreia apela acum ca un înfrînt...

Theodor Popescu, în afară de multe creații dramatice, a dat teatrului romînesc unul din cele mai frumoase talente. Pe fiul său, Achil Popescu, a cărui moarte fulgerătoare este şi astăzi regretată de toți aceia care l-au cunoscut.

*

Marea mea pasiune a fost opereta. Acest gen optimist de teatru m-a atras spre el ca un magnet, influențînd puternic alegerea carierei mele.

Prima companie, care m-a atras către acest gen, a fost compania lui *Al. P. Marinescu.*

Parcă-l văd: îmbrăcat cu paltonul său cu pelerină şi totdeauna cu „joben", purtînd în mîna stîngă piese sau partituri de muzică, iar în mîna dreaptă, nelipsita sa umbrelă, Al. P. Marinescu avea caracteristica înfățişare a unui director de teatru.

Şi îl mai văd în serile de spectacol, supraveghind intrarea publicului, în acelaşi pardesiu sau palton cu pelerină, de sub care apăreau mînecuțele de dantelă sau botforii de muşama ai personajului în care trebuia să apară pe scenă peste cîteva minute.

Vigilent şi autoritar, dar corect; necruțător cu artiştii nedisciplinați, dar drept; econom la vorbă în afară de repetiții, aşa de econom, încît, la plata lefurilor, fiecare angajat avea în plic pregătită suma ce avea de primit, evitînd discuțiile. Şi totuşi, Marinescu era de o volubilitate delicioasă ca actor şi plin de duh cînd, în calitate de director, avea de comunicat ceva publicului.

Conştiinciozitatea cu care îşi pregătea reprezentațiile a rămas de pomină în lumea actoricească.

Se spune — şi nimeni din cei care l-au cunoscut nu se îndoieşte — că, deşi de aproape de 30 de zile juca în serie opereta *Pericola,* Marinescu chema trupa în fiecare dimineață să repete această operetă.

Dacă, în timpul reprezentației, vreun actor începea să încurce textul rolului, Marinescu începea să tremure, se apuca cu miinile de culisele decorului şi gemea de parcă ar fi fost cuprins de o durere fizică.

Compania de operetă *Al. P. Marinescu* a durat mulți ani, numărînd printre angajații săi pe cei mai reputați artişti de pe vremuri ai acestui gen. Ion Băjenaru, tenor de mare valoare, C. Bărcănescu, tenor cu frumoasă reputație, N. Leonard, „prințul operetei", Nicu Poenaru, creator a mai multor roluri din operete clasice, Achil Popescu, june comic, Irina Vlădaia, primadonă de operă, Eliza Odiseanu, primadonă cu frumoasă înfățişare, Iosefina Găluşcă, subretă, creatoarea operetei *M-lle Nitouche,* comicii I. Anestin, Fărcăşanu, N. Popescu, Tănăsescu, toți avînd mari calități artistice. Iar, în timp ce Teatrul Național era în vacanță, creatorul lui Jupan din opereta *Voievodul Țiganilor,* marele Ştefan Iulian deseori a onorat reprezentațiile Companiei de operetă Al. P. Marinescu. Din 1889, renumele companiei l-a fixat în istoria operetei apariția *Norei Marinescu,* neîntrecută pînă astăzi în tot ce a jucat, începînd cu *Cireşica în arest* şi sfîrşind cu opereta *Păpuşa* de Audran.

Stagiunea de operetă a trupei *Marinescu* era aşteptată în provincie cu mult interes: majoritatea spectatorilor se grăbea să se aboneze de la primul afiş-telegramă. Tineri şi bătrîni, dar mai ales îndrăgostiți, fredonau multă vreme după plecarea trupei:

Era în luna lui April
Aveam iluzii de copil...

din *Vînzătorul de păsări,* sau

De e vreun vis
Mă prind că gîndul
Îți este la vreun Făt-Frumos...

din *De-aş fi rege* etc.

Reprezentația aşa-zisă de „adio" a companiei *Marinescu* era o adevărată sărbătorire. Bătrînii ofereau flori artiştilor, iar tinerii deshămau caii cupeelor şi se înhămau ei înșiși, ca să plimbe prin oraș la lumina „masalalelor" pe actorii aplaudați în cursul stagiunii.

După retragerea din teatru a Norei Marinescu a urmat, cum era și firesc, descompunerea trupei. Bătrînul ei director s-a retras la Fălticeni. Acolo, din cînd în cînd, își potolea nestinsul său dor de teatru organizînd cu elevii liceului local reprezentații în scop de binefacere. Această trupă de copii îi amintea de succesele unor reprezentații pe care nici el, nici noi, actorii de astăzi, nu le putem uita.

„Băiat de talent"

În vara anului 1903, s-a format la „Grădina Blanduziei" o companie de operetă, sub direcția Andronescu-Mihalovici. Cum începusem să fiu cunoscut ca element de operetă, încă din stagiunea de iarnă de la *Societatea lirică,* mi s-a propus și mie să fac parte din această companie.

Opereta începuse să-și mai revie din letargia în care se găsise pînă atunci: trupe de operetă jucau la grădinile „Mitică Georgescu", „Carpați" și la „Rașca". Condițiile în care se juca opereta în aceste grădini lăsau de dorit. Rezultatele bănești impresionaseră pe întreprinzătorii de teatre de pe vremea aceea, care vedeau o afacere convenabilă în reintroducerea acestui gen, însă, în condiții artistice mai bune, nu așa cum se încercase pînă atunci. Și astfel a luat ființă trupa de la „Grădina Blanduziei".

De la început, publicul a arătat acestei companii o foarte mare încredere; probabil ca urmare a repertoriului care îngloba, pe lingă operete vechi, și multe altele noi, sau poate aceasta era și o consecință a elementelor artistice ce o compuneau. Făceam parte din această companie: Băjenaru, Bărcănescu, Murgeanu, Ciucurette, Carussy, eu; doamnele Margareta Dan, Virginia Miciora, Leontina Ioanid, Aura Mihăilescu, Ana Grand și alții. Decorurile și costumele erau împrumutate de la Teatrul Național din Craiova, coriștii de la Opera Teatrului Național din București, iar orchestra compusă numai din profesori de conservator, condusă de dirijorii Neuwirth și Bianchi.

Dintre toate elementele bărbătești, eram cel mai tînăr. Nu prea vedeam posibilități de a mă ridica, cu talentul și experiența mea. Aveam însă o memorie excelentă și o putere de muncă, pe care nu le avea nimeni în trupă. Aveam deci tocmai ceea ce trebuia unei companii care era la început, și unui tînăr care voia să se evidențieze. Posibilitățile au apărut repede. Pe cînd cîntăreții angajați jucaseră tot repertoriul de operetă, comicii habar n-aveau de aceasta. Aveam deci de lucru.

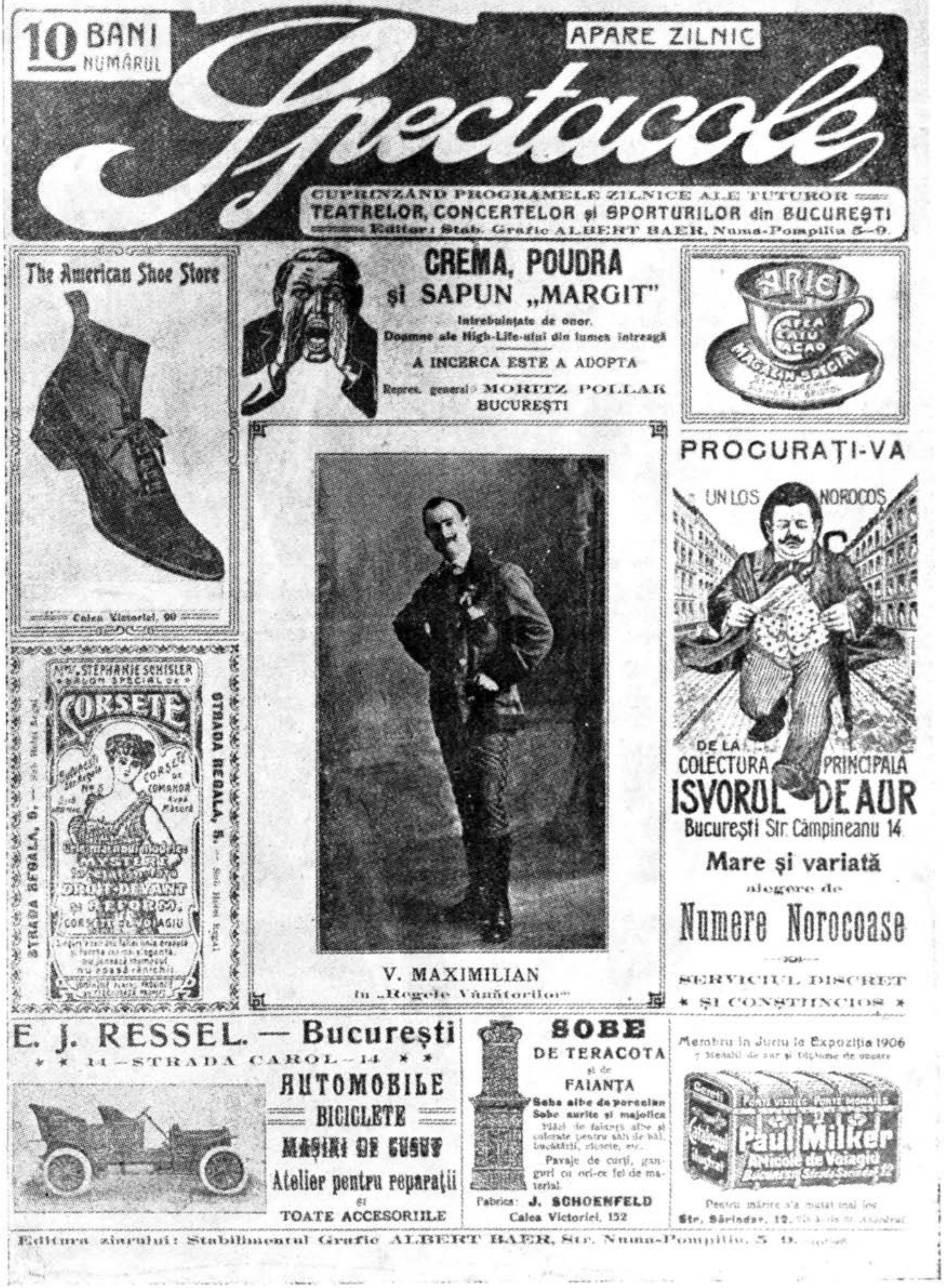
Ca să se poată schimba repede afișul cu o altă operetă, cum se cerea pe atunci, era nevoie ca cineva să învețe rolurile în două-trei repetiții. Eu eram gata pentru așa ceva. Această energie și, mai ales, acest curaj, de a juca roluri mari în fugă mi-au adus primul meu succes de operetă în rolul lui Florian din *Fetița dulce,* mare izbîndă a acelei stagiuni.

Rolul acesta fusese distribuit mai întîi mult regretatului Murgeanu — actor excelent, foarte inteligent, bine făcut, frumos la chip. Un mare talent, ce putea deveni un mare actor. L-au pierdut tocmai frumoasele sale calități. A vrut să guste viața din plin, cu toate plăcerile ei.

Viața actorului, cred unii dintre colegi, trebuie să fie cu totul altfel decît a tuturor celorlați oameni. Dacă, de cele mai multe ori mizeria a distrus sănătatea actorului, totuși, nu de puține ori, și plăcerile și succesele, venite mai ales după o perioadă de mizerie, i-au fost fatale. Cine poate rezista acestora e un om fericit. Cine? Și cîți pot? Actorul își cultivă simpatiile uneori cu sacrificiul vieții. Sînt încă directori pe lumea asta, care fixează onorariul angajatului în raport cu numărul de scrisori de dragoste pe care le-a primit. Preferă pe actorii sau actrițele singure, căci pentru bunul mers al unei întreprinderi teatrale — spun ei — actorul și actrița trebuie să fie ai tuturor și ai nimănui.

Sînt totuși unii artiști fericiți, cu moralul suficient de puternic, care nu se lasă pradă succeselor personale. Murgeanu nu a putut face aceasta și, pînă la sfîrșit, florile au omorît fluturașul.

Înconjurat de persoane în mijlocul cărora se simțea mai bine decît în teatru, Murgeanu devenise cheltuitor. Nu-i ajungeau niciodată banii și, din pricina aceasta, avea dese conflicte cu directorul. Ori de cîte ori i se refuza un avans, refuza să joace în seara aceea. Se schimba spectacolul sau juca altcineva în locul lui, după ce, mai întîi, se anunța publicului „...că d-l Murgeanu fiind bolnav... etc." Asta nu-l



10 BANI NUMĂRUL

APARE ZILNIC

Spectacole

CUPRINZÂND PROGRAMELE ZILNICE ALE TUTUROR
TEATRELOR, CONCERTELOR și SPORTURILOR din BUCUREȘTI
Editor: Stab. Grafic ALBERT BAER, Numa-Pompiliu 5–9.

The American Shoe Store
Calea Victoriei, 90

CREMA, POUDRA
și SAPUN „MARGIT"
întrebuințate de onor.
Doamne ale High-Life-ului din lumea întreagă
A INCERCA ESTE A ADOPTA
Repres. general: MORITZ POLLAK
BUCUREȘTI

ARIC
CAFEA CEAIU CACAO
MAGAZIN SPECIAL

Mme. STEPHANIE SCHISLER
SALON SPECIAL de
CORSETE
STRADA REGALA, 5.
STRADA REGALA, 5.

V. MAXIMILIAN
în „Regele Vânătorilor"

PROCURAȚI-VA
UN LOS NOROCOS
DE LA
COLECTURA PRINCIPALA
ISVORUL DE AUR
București Str. Câmpineanu 14
Mare și variată
alegere de
Numere Norocoase
SERVICIUL DISCRET
* ȘI CONȘTIINCIOS *

E. J. RESSEL. — București
* * 14 — STRADA CAROL — 14 * *
AUTOMOBILE
BICICLETE
MAȘINI DE CUSUT
Atelier pentru reparații
și
TOATE ACCESORIILE

SOBE
DE TERACOTA
și de
FAIANȚA
Sobe albe de porcelan
Sobe aurite și majolica
Plăci de faianță albe și colorate pentru săli de băi, bucătării, closete, etc.
Pavaje de curți, ganguri cu ori-ce fel de material.
Fabrica: J. SCHOENFELD
Calea Victoriei, 152

Membru în Juriu la Expoziția 1906
Medalii de aur și diplome de onoare
Paul Milker
Articole de Voiagiu
Pentru mărire s'a mutat mai jos
Str. Sărindar, 12.

Editura ziarului: Stabilimentul Grafic ALBERT BAER, Str. Numa-Pompiliu, 5–9.

O copertă a publicației „Spectacole" din anul 1908

împiedica să apară în grădină, în timpul reprezentației, și să salute pe actorii de pe scenă, cu cunoscutul lui „Salve, doctore", spre uimirea spectatorilor.

În ce privește neglijența sa, aceasta era proverbială. Venea la spectacol în ultimul moment. Se uita, prin gaura cortinei, în grădină și trimetea controlorul să cheme la el cîte un spectator, pe care îl cunoștea sau nu, și pe care, cu foarte multă dibăcie, îl convingea să-i împrumute hainele, pălăria și bastonul. Bietul spectator, dacă nu primea în schimb hainele lui Murgeanu, era nevoit să stea în cabină pînă la terminarea reprezentației. Se îmbrăca de împrumut, dar îi ședea mai bine decît proprietarului hainelor. Era delicios în năzdrăvăniile lui și nu te puteai supăra pe el, niciodată.

Neglijențele acestea, însă, creșteau zi cu zi și lui Murgeanu nu-i mai plăceau repetițiile. La *Fetița dulce,* după o săptămînă de repetiții, nu învățase nici primul număr de muzică. Maestrul Neuwirth — fire extrem de nervoasă — nu știa ce să mai facă cu el. Din ciocnirile lor, s-a ajuns la ideea de a i se lua rolul ca să mi se dea mie. Murgeanu, o dată măcar, nu a regretat și cu nimic nu s-a tulburat prin aceasta prietenia dintre noi.

S-a stins la 29 de ani, lăsînd multe regrete și, din păcate, și mulți imitatori ai originalităților lui.

În trei luni am jucat la grădina „Blanduzia" în operetele : *Clopotele din Corneville* de Frații Planquette, *Mascota* de Audran, *Pericola* de Offenbach, *Barbă albastră* de Offenbach, *M-lle Nitouche* de Hervé, *Fetița dulce* de Reinhardt, *Contesa Pepi* de Johann Strauss, *De-aș fi rege* de Adam, *Vagabonzii* de Ziehrer, *Bocaccio* de Suppé, *Vînzătorul de păsări* de Zeller, *Sărmanul Ionathan* de Millöcker și în comedia *La vînătoare* de I. Lalla. Douăsprezece operete în douăsprezece săptămîni și numai roluri principale.

Activitatea mea neobosită — uneori chiar cu succes — a atras atenția spectatorilor ce frecventau aproape în fiecare seară reprezentațiile noastre de la „Blanduzia". Începuse să mi se spună : „băiat de talent", primul grad al actorului. Eram primit cu plăcere la masa scriitorilor și a artiștilor de toate genurile, prietenii colegilor mei mai în vîrstă. Primul cerc din care am făcut și eu parte era format din Ion Brezeanu, Petre Liciu, Nae Ciucurette ; George Ranetti, N. Țăranul, directorii „Furnicii", tenorii Băjenaru, Bărcănescu, prof. Pandele, Georgescu oboistul, Marion de la „Universul", Iancu Drăgoiescu, prietenul din copilărie al marelui Caragiale, viorist în orchestră, Niță Ionescu, cismar socialist, avocatul Mircea Petrescu, prefectul de la Tulcea, sculptorul Spăthe, Nae Eliescu regizorul, toți luau parte aproape regulat, la întîlnirile noastre în jurul unei preparații culinare speciale a lui Franz, vițelarul. Discuțiile despre teatru și, mai ales, despre actori începeau cam după primul pahar de vin, și mai totdeauna cu observații și glume inteligente.

Intermezzo-ul dintre discuții îl făceau cîntăreții Băjenaru și Bărcănescu, întovărășiți de cor, adică de comeseni, dirijat de Liciu sau Georgescu oboistul. Venea apoi rîndul cupletelor din operete cîntate de către Ciucurette și mine. Cîntecele țărănești erau specialitatea lui Niță cismarul, tenor în orele libere.

Eram legați prin cea mai strînsă prietenie. Întîlnirile noastre au fost un prilej de frățietate. Nelipsitul Niță, socialistul, ne numea „democrați intelectuali", fiindcă, în calitatea lui de cismar, a văzut printre noi „des . . . culți".

Ne adunam de obicei pe calea Șerban Vodă, în singura cameră pentru consumatori a unei cîrciume, cu butoaiele de vin în prăvălie, lipită de locuința lui Niță. Mușteriii aduceau mîncarea cu ei. Pe proprietar îl chema Zissu. Ca și „tata Pascale" din strada Țăranilor, astăzi Aurel Vlaicu, ținea să aibă un vin „sincer" și clienți cunoscători. „În ale bucătăriei nu mă amestec, zicea el. N-aș fi în stare să satisfac gusturile tuturor consumatorilor. Cu intelectualii mă împac foarte bine în privința asta", și se uita cu jind la căpățîna de vițel friptă.

N-au trecut mulți ani și prăvălia lui Zissu, prietenul artiștilor și al tuturor mușteriilor ce intrau cu sfertul de pîine într-o mînă și cu brînza într-alta, a fost înlocuită cu o casă modernă. La cîțiva pași a apărut un local frumos, tot cu numele de Zissu, probabil urmașul, în care elitele cu curtezanii și curtezanele Bucureștiului se delectau cu cupletele echivoce și senzuale ale diseurilor la modă, aruncîndu-și unii altora priviri discrete și promițătoare. Dar, a trebuit să piară și al doilea local Zissu, împreună cu cei care îi dăduseră viață.

Multe lucruri am învățat de la vechii mei prieteni de atunci, astăzi toți dispăruți, și la care mă gîndesc cu tristețe cînd le mai pronunț numele.

Un singur lucru n-am putut să învăț de la ei : să beau. Acest cusur m-a ținut departe de unele cercuri de prieteni, din care aș fi ținut poate să fac parte.

. . . .

Cu pionierul operetei romînești, la Parcul Oteteleșeanu

În timpul celor două-trei luni, cînd mă zbăteam la Iași și la Focșani în neînchipuite mizerii, în vara anului 1904, la București, se puneau bazele unei companii serioase de operetă, companie care, 20 de ani, a făcut reputația și viața mai omenească multora dintre alcătuitorii ei, asociați și angajați.

Cu toate preferințele publicului și cu toate bunele condiții în care se putea reprezenta, opereta tot nu-și fixase un „domiciliu", unde s-o găsească cineva dacă dorea să o vadă.

Îmbrățișată, din cînd în cînd, de Teatrul Național, era repede dată la o parte, apărînd sfioasă în cîte o reprezentație de beneficiu la sfîrșitul stagiunilor.

Lîncezind și gata să dispară, opereta se refugiase la Craiova, cam pe la 1890. Aci, cu cîntăreții aduși din București și cu minunații comici: Tănăsescu, Crețu, Anestin, N. Popescu, Nanu, încep să se organizeze memorabile stagiuni de operetă, ale căror reprezentații, cum au fost cele cu: *Vînzătorul de păsări, Pericola, Sărmanul Ionathan, Mikado* și *Ali Baba,* au culminat ca interpretare și montare, avînd în frunte pe Nicu Poenaru.

Dar probabil că, după un timp și la Craiova, începuse să se șoptească cîte ceva despre „scopul cultural al teatrelor naționale" și astfel, biata operetă a fost forțată să se retragă în dulapurile bibliotecilor, așa cum făcuse și la București.

Faptul acesta a dat prilej ca, paralel cu reprezentațiile sporadice de operetă ale teatrelor oficiale, să se alcătuiască trupe particulare, continuînd să dea, în orașele de provincie, spectacolele muzicale de succes, întrerupte fără motiv serios la București și Craiova.

De pe la 1895, opereta începe să fie plimbată în lungul și latul țării, în special de compania *Al. Marinescu,* despre a cărei frumoasă reputație am mai vorbit. În 1907, aceasta își încetează însă activitatea prin căsătoria Norei Marinescu.

Ultima mare izbîndă a operetei, pe scena Teatrului Național din București, a fost în 1903 cu *Vagabonzii.*

Licăriri de acest fel s-au mai văzut vara, în grădinile: „Mitică Georgescu" — pe strada Cîmpineanu, vecină cu Teatrul Național (în 1900—1901); „Triumf", devenit apoi „Carpați (1902); „Rașca" (1902); „Blanduzia" (1903).

Odată cu primele ploi ale lui septembrie — dacă stagiunea rezista pînă atunci — trupa de operetă se desfăcea, pentru ca fiecare actor să-și reia locul în teatrul din care plecase la sfîrșitul iernii. Și astfel, opereta ajunsese să nu-și mai găsească nici local, nici interpreți. Condamnarea ei definitivă la moarte era hotărîtă; îi trebuia un om energic, priceput, cu garanții morale și materiale, care s-o salveze.

Spre norocul ei, dar mai ales spre norocul atîtor artiști tineri, omul care trebuia a apărut în persoana lui Constantin Grigoriu, salvatorul și, cu drept cuvînt, întemeietorul adevăratei operete romînești. Pînă la el, Bucureștiul nu avusese o trupă de operetă, permanentă.

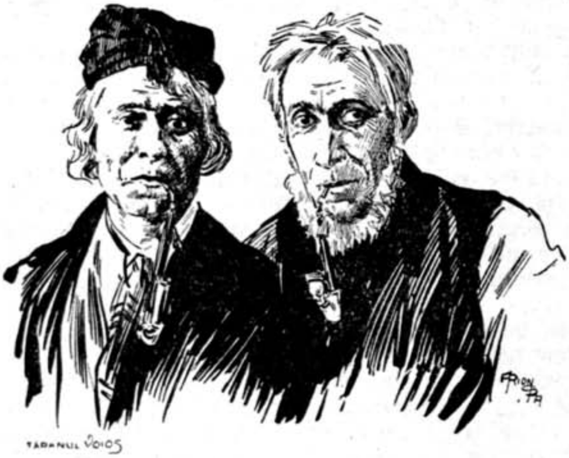
Tenor de operă și operetă, profesor de muzică, autorul comediei de mare succes de pe vremuri, *Don vagmistru,* Grigoriu avea, pe lîngă însușirile necesare unui conducător de teatru, și spirit excelent de administrator.

Potrivit zicătorii: „Lac să fie, că broaște-s destule" — adică artiști cîntăreți —, cel dintîi lucru pe care l-a făcut Grigoriu a fost închirierea parcului Oteteleșeanu. A căutat într-adins o grădină în adevăratul înțeles al cuvîntului, în care și publicul și actorii să se simtă bine. Numai parcul Oteteleșeanu, bogat în copaci mari și stufoși, cu peluze îmbrăcate în flori, cum era pe atunci, putea să-l satisfacă. Dar tocmai această închiriere a făcut pe mulți să considere întreprinderea plănuită de Grigoriu ca născută-moartă.

Parcul Oteteleșeanu, înconjurat de ziduri ce împiedicau privirile spectatorilor, era necunoscut. Servise doar la rare chermese, date în scop de amuzament propriu de către aristocrațimea bucureșteană.

Numai cu un an înainte de înființarea companiei „Grigoriu", această superbă grădină începuse să fie închiriată pentru teatru. După o lună de viață, s-a și închis. Fusese compromisă de un fals cîntăreț, care s-a dat drept celebrul șansonetist Paul Delmed, provocînd un mare scandal. Un alt scandal i-a urmat imediat acestuia cu opera *Traviata,* reprezentație rămasă de pomină. Din distribuție făceau parte și Niculescu-Buzău, Nicu Corfescu, cunoscutul bariton, devenit tenor, care cînta pentru toți artiștii de pe scenă. Nici unul dintre soliști nu-și cunoștea partea muzicală.

Se mai spunea că plantația parcului era periculoasă sănătății. Răutăcioșii spuneau că, odată cu biletul de intrare în parc, e bine ca spectatorul să-și ia și un bilet de băi la Tekirghiol. Reumatismul era sigur, ziceau unii, alții susțineau că este atîta igrasie și frig în parc, încît antreprenorul restaurantului Tomek, pe locul unde este astăzi Teatrul de Estradă, nu cumpăra vara ghiață. Lega sticlele de vin cu sfoară, le lăsa jos în parc și, după un minut, le ridica înghețate.



V. Maximilian și G. Carussy în „Țăranul voios"

Grigoriu făcea haz de glumele răutăcioșilor și, încă din februarie 1904 avea în buzunar contractul cu parcul și cu aproape toți viitorii săi angajați, aleși cu priceperea omului de meserie.

Prima stagiune s-a deschis la data de 26 iunie (de două ori 13, spuneau superstițioșii) a aceluiași an cu : *Prințesa de Canarii* de Lecocq. Din distribuția rolurilor făceau parte : Băjenaru, Ciucurette, Niculescu-Buzău, Carrussy etc., doamnele El. Mavrodi, L. Ioanid, Ana Grand ș.a. Opereta fusese bine pusă la punct și frumos montată în decoruri și costume de epocă.

A avut, cu toate acestea, o cădere de plîns. N-a plăcut. Nu mai era în spiritul vremii.

Fantezia autorilor depășea marginile, iar șarja, la care erau obligați interpreții, a indispus publicul. Textul, plin de vorbe seci și intraductibile, a avut nevoie de adaptări și astfel s-a ajuns la versuri ca acestea :

Eu sînt generalul Bombardos !
Du-te la dracu de scîrbos !
Eu sînt generalul Pataouès !
Vedea-te-aș sus pe meterez !

După două reprezentații, *Prințesa de Canarii* a fost scoasă de pe afiș, pentru totdeauna.

Chiar cu cinci decenii în urmă, publicul bucureștean nu era ușor de mulțumit.

A doua operetă din aceeași stagiune a fost : *Vînt de primăvară* cu muzica de Joseph Strauss (nu de Johann Strauss, cum a fost afișată acum cîtva timp de compania de la Teatrul Alhambra).

Scrisă după moda vieneză de pe atunci, cu personaje din viața de toate zilele, cu melodii ușor de prins, cu dansuri vioaie, *Vînt de primăvară* a fost marele succes care a pus o temelie solidă companiei „Grigoriu".

Carussy a fost excelent într-un ramolit prefăcut ; Leontina Ioanid, vioaie pe atunci, s-a întrecut cu falsul ramolit. Partea principală de cîntat era încredințată lui Bărcănescu și d-nei Margareta Dan. Niculescu-Buzău a făcut ani de zile să se rîdă de deliciosul lui *„Ce mi-ai dat, madam !"* Eu aveam 22 de ani și mi-aș fi scos și ochii să-i zvîrl în public, dacă mi s-ar fi cerut, numai să fi avut succes. Dar chiar de atîta... n-am avut nevoie.

Iar dacă *Vînt de primăvară* ar fi căzut, trupa era pregătită cu alte operete, gata să fie reprezentate.

Energia și activitatea neobosită a directorului se imprimaseră ușor, fără nici o protestare, și angajaților. Repetițiile începeau de la opt dimineața și țineau pînă la prînz, ca să reînceapă la trei după amiază. Grigoriu era primul și pleca ultimul. De pe scaunul din stînga scenei supraveghea mersul repetițiilor, iar seara, la București și în provincie, își avea în permanență locul său printre primele bănci, impunînd trupei atenție, disciplină și bună conduită.

Grigoriu a fost pasionat de teatru și de aceea l-a slujit cu sacrificiul odihnei și al sănătății lui. Ca să nu fie influențat în obiectivitatea de care avea nevoie, el n-a jucat decît o singură dată în compania sa, în opereta *Voievodul țiganilor*. Este unicul caz, pentru un director îndrăgostit de meserie. A preferat să-și închine ultimii ani unei conduceri rodnice, fericit de succesele companiei, de a cărei formație era mîndru și cu care se identificase.

Nimeni nu intreba: cînd începe opereta sau cînd vine opereta? Se spunea: cînd începe Grigoriu sau cînd vine Grigoriu? Se ştia că era vorba de operetă. Datorită conducerii pricepute şi energice a directorului ei, activitatea companiei „Grigoriu" s-a înscris ca una din cele mai frumoase pagini din mişcarea teatrală de la noi. A fost prima companie care şi-a format un public, aşa încît să poată juca seară de seară, chiar şi iarna, în Bucureşti, în timpul stagiunii Teatrului Național. Iar dacă recunoaştem interdependența între teatre, meritul lui Grigoriu nu se reduce numai la succesul operetei. Mărind, în mod nemaiîntîlnit pînă la el numărul spectatorilor de fiecare seară, a servit prin aceasta toate genurile dramatice.

. . . .

„Prințul" Leonard

Inchid ochii şi mă duc cu mintea în primii ani ai copilăriei mele. Sînt şase decenii şi totuşi îl revăd pe scumpul meu prieten ca atunci, cu pălăria lui de paie, cu panglici de marinar, cu hăinuțele de catifea albastră şi cu ghetuțe albe ca şi ciorapii ce se întrezăreau ieşind puțin peste carîmb.

Nu era încă dat la şcoală şi deci nu-i era îngăduit să meargă singur pe stradă. Îmbrăcat ca o păpuşică şi frumos ca cea mai frumoasă dintre fetițe, mi-l încredințase mamă-sa ca împreună să ne ducem la plimbare. Ținîndu-ne de mînă, am ieşit pe poarta caselor în care am locuit mulți ani cu Leonard, păşind, el mîndru de libertatea ce pentru prima oară o căpătase, iar eu mîndru de prietenul meu admirat de toți pe lîngă care treceam.

Cine era această făptură mică, plăpîndă, distinsă, emoționată, care privea nedumerită la zburdălniciile celorlalți copii, fericiți de libertatea lor? Nimeni nu-l mai văzuse pînă în ziua aceea.

Tatăl lui Leonard, mereu plecat de acasă, din cauza ocupației lui, nu se putea bucura de plăcerea de a-şi plimba copilul. Mama lui, a doua — fără cunoştințe la Buzău — fire retrasă, nu-l scotea niciodată pe micul Leonard. Curtea îi era singura plimbare şi eu singurul lui prieten.

Îl revăd pe Leonard în brațele bunului său tată, aceleaşi brațe în care şi-a dat sfîrşitul, cîntînd încetişor:

Cînd săracul tatăl meu,
Era tînăr, cum sînt eu...

cîntec sortit să-i aducă, în cariera lui de actor, unul din cele mai frumoase succese, în rolul lui Adam din *Vînzătorul de păsări.*

Îl revăd apoi pe neuitatul meu prieten, ca elev în clasele primare, întorcîndu-se de la distribuirea premiilor, totdeauna cu cărți şi coroniță de premiant întîi. Şi nu-l pot uita cînd, cu țurcana pe-o ureche, cu o tunică de dorobanț, cioareci albi şi opincuțe, s-a produs pentru prima oară — nu avea decît opt ani — cu *Şoldan Viteazul*, cîntecelul lui Alecsandri. Parcă-l văd şi acum coborînd de pe scena teatrului „Moldavia", în uralele tuturor şi înconjurat pînă la asfixiere de cei care-l auziseră, doritori acum să vadă cît mai de aproape pe frumosul şi micul artist.

De pe atunci, cariera lui era definitiv sortită.

Îl revăd pe Leonard, în uniforma lui de liceu, repetînd într-o piesă a lui A. de Herz, cu muzica de Nona Ottescu.

Îl revăd apoi corist şi, îndată după aceea, tenor, neîntrecutul tenor al operetei noastre. Ne-au legat 40 de ani de prietenie, dintre care 20 nedespărțiți, zi cu zi, pe aceeaşi scenă, martor al gloriei cu care a fost încununat, aşa cum se cuvenea marilor lui merite.

Pentru cei care l-au văzut jucînd, această glorie nu a fost surprinzătoare. Leonard poseda din belşug tot ce trebuia unui actor şi tot ce trebuia unui cîntăreț. Vocea lui Leonard, temperamentul lui, frumusețea lui, puse în serviciul unei simțiri unice, ridicau rolurile ce le juca la înălțimea farmecelor sale personale.

Danillo din *Văduva veselă* devenea frumos ca Leonard; Jossy din *Dragoste de țigan* căpăta căldura lui Leonard; Niky din *Farmecul unui vals* împrumuta delicatețea lui Leonard, şi aşa mai departe. Pentru el rolurile nu erau decît pretexte de inspirație pentru a pune în evidență marile lui însuşiri.

Într-o carieră de relativ scurtă durată, Leonard a cucerit mai multe succese decît poate atinge într-un număr îndoit de ani cel mai reputat dintre artiști.

Creațiile lui artistice vor rămîne timp îndelungat de neînlocuit. Iar dacă vreodată un viitor tenor ar încerca să se apropie de rolurile create de Leonard, o va face desigur cu timiditate. Fiindcă, trebuie să recunosc, în același timp cu Leonard, au pierit și *Văduva veselă, Farmecul unui vals, Prinț și bandit, Dragoste de țigan 1001 de nopți, Bayadera, Orlov, Contesa Marița* etc.

Regretele tuturora, regretele sincere ale adevăraților iubitori de teatru, vor împrospăta mereu aducerile aminte din serile acelea de tinerețe, de voioșie, de cîntec și de dragoste, întruchipate în persoana lui Leonard.

. . . .

Cineva a spus că „artiștii sînt niște instrumente muzicale cu ajutorul cărora popoarele exprimă ceea ce simt".

În acest chip, rostul artistului din orice ramură este lămurit perfect. El poate să exprime sentimentele omenești și, exprimîndu-le, face pe alții să le simtă. Printre aceste sentimente există unul pe care am vrea să-l vedem exprimat în viață sau pe scenă cît de des. *Este acel al dragostei.*

Toți am iubit cel puțin o dată în viață. Dar nu fiecare dintre noi a știut să-și exprime iubirea așa cum a simțit-o, pentru a o putea transmite. În aceasta constă misterul marii simpatii de care se bucură actorii interpreți ai dragostei. Prin puterea talentului cu care se fac crezuți că „iubesc într-adevăr", ei provoacă în sufletul nostru dorința de a iubi și a fi iubiți.

Asemenea artiști, indispensabili teatrului, sînt însă — din nenorocire — foarte puțini. Sînt epoci în care regizorii îi caută ca pe „iarba de leac". Dar zadarnic, deoarece nu-i găsesc. Fiindcă dragostea, pe lîngă puterea de a fi exprimată, pretinde și o înfățișare atrăgătoare și arta de a ști s-o exprimi. Un artist urît poate fi simpatic, chiar foarte simpatic, apreciat pentru talentul său. Nu îi este însă încredințat, nici vorbă, un rol de amorez. Zicătoarea că „ochii îndrăgostiților nu văd" nu poate fi admisă ca scuză pe scenă. Pentru marele actor comic italian Ganduzio, urît ca moartea, s-a scris într-adevăr o piesă într-un act, în care eroul (Ganduzio) promitea că într-un ceas va izbuti să sărute o foarte frumoasă femeie. A izbutit într-adevăr, dar publicul n-a putut fi încredințat că frumoasa femeie s-a îndrăgostit cu adevărat de el. Acest sentiment frumos, dragostea, dătător de optimism și încredere, și-a găsit în Leonard pe unul din cei mai desăvîrșiți interpreți ai săi : cald în expresivitate, frumos ca înfățișare.

Totuși, succesele lui Leonard se datoresc nu numai acestor calități. Leonard a fost interpretul dragostei adevărate și curate, cum o dorim fiecare. În toate rolurile lui, „a iubit și a suferit pentru dragoste". Opereta nu l-a obligat să reprezinte niciodată seducători sau amanți odioși, ce se scăldau în mocirla adulterului. De aceea, simpatia, îndreptată „asupra personajelor" înfățișate de artist, s-a răsfrînt încetul cu încetul și asupra propriei lui persoane.

Fotografiile lui Leonard se vindeau de cum apăreau. Albumele și ghiozdanele tineretului erau pline cu chipul său, în diferite roluri. Timp de aproape 20 de ani, în special fetele nu-și mai vedeau realizat idealul căsătoriei decît printr-o dragoste așa cum o exprima Leonard. Părinții disperați, cînd fiica lor refuza să se mărite cu tînărul dorit de ei, strigau recalcitrantei : „Ce, vrei să ți-l dau pe Leonard ?"

Și, cum anii nu au putut influența nici asupra înfățișării, nici asupra temperamentului său, simpatia de care s-a bucurat Leonard, pînă în ultimele zile, devenise generală. Tineri și bătrîni voiau să-l cunoască pe neîntrecutul tenor al operetei.

Plecat de dragul teatrului de pe băncile Institutului Ottescu, Leonard nu a vrut să-și întîrzie cariera cu anii de conservator. Dorea să ia cît mai curînd contact cu publicul. Ceea ce simțea că are de dăruit, i s-a părut deajuns ca să se poată urca pe scenă. Și nu s-a înșelat. În doi ani, ajunge prim-tenor de operetă, fără nici un studiu de canto sau de artă dramatică.

Nicu Poenaru, neuitatul bariton, a fost singura școală a lui Leonard. În trupa acestuia și-a făcut primele luni de ucenicie. De minunatul fel de a cînta al lui Poenaru, Leonard a ținut totdeauna seamă. Cele cîteva lecții care le-a luat mai tîrziu la Paris, cu celebrul profesor Reské, nu l-au putut obișnui să facă mai mult „bel-canto" decît la începutul carierei sale. Leonard nu a căutat niciodată să emoționeze prin virtuozitate vocală, ci prin căldura și convingerea cu care cînta. El a cîntat cu inima, răscolind astfel inimile celor care-l ascultau. Arta aceasta nu se poate învăța. Profesorul care o posedă nu o poate explica, iar elevul, care nu o are, nu o poate pricepe. Leonard se născuse, odată cu celelalte calități, și cu un asemenea dar.

Şi mă întreb care școală — afară de marea lui pasiune de a juca — i-ar fi putut da rezistența de a cînta — matineu și seara — în 360 de reprezentații pe an, cu excepția rarelor perioade de alterări vocale ? Leonard a cîntat în 20 de ani cam tot atîta cît ar cînta cinci tenori într-o sută de ani.

Contactul acesta des cu publicul i-a fost, însă, de mare folos. A avut prilejul ca, de la reprezentație la reprezentație, să se supravegheze la intervale scurte. Şi astfel, fără sfatul nimănui, cu un instinct rar printre cîntăreți, Leonard reușise să aibă o pronunție și o articulație perfecte. Nici o consonantă nu era neglijată. Cuvintele cîntate de el erau perceptibile de cel mai defectuos auz, fără ca muzicalitatea ariei să aibă cituși de puțin de suferit.

Spectatorii puteau să scrie, în timpul reprezentațiilor, versurile ariilor ce le plăceau.

În ce privește mijloacele de interpretare actoricească, Leonard nu a cedat niciodată frînelor vreunei școli de artă dramatică. De altfel, nici n-a urmat vreo școală. Temperamentului său viu, aprins, uneori sălbatic, îi convenea libertatea, lăsîndu-se condus numai de bunul simț.

Leonard a fost, după cum am mai spus, interpretul prin excelență al „dragostei curate, adevărate". Or, sinceritatea indispensabilă reprezentării acestui simțămînt e primejduită de îndată ce se recurge la artificii de interpretare. Tocmai de aceea, interpretările colțurate în expresii, pe ici pe colo, ale lui Leonard, erau vii imprimînd personajelor „un firesc" care le făcea să trăiască. El nu a fost și nici nu a vrut să fie „amorezul-păpușă", alb ca varul, cu pete roșii pe pomeți și cu tălpile pantofilor lustruite. Nu chema niciodată frizerul teatrului ca să-i onduleze părul înainte de intrarea în scenă. Dăruit cu niște ochi mari și expresivi, nu și i-a subliniat decît într-un mod foarte neglijent cu creioanele negre, ce măresc ochii, dar nu le dau și viață.

Apărea înaintea publicului cu fața lui arsă de soare, ce se potrivea în chip admirabil unui temperament aprins. Odată intrat în scenă, sub această înfățișare, își grada „jocul scenei" după intensitatea emoțiilor ce le avea de redat.

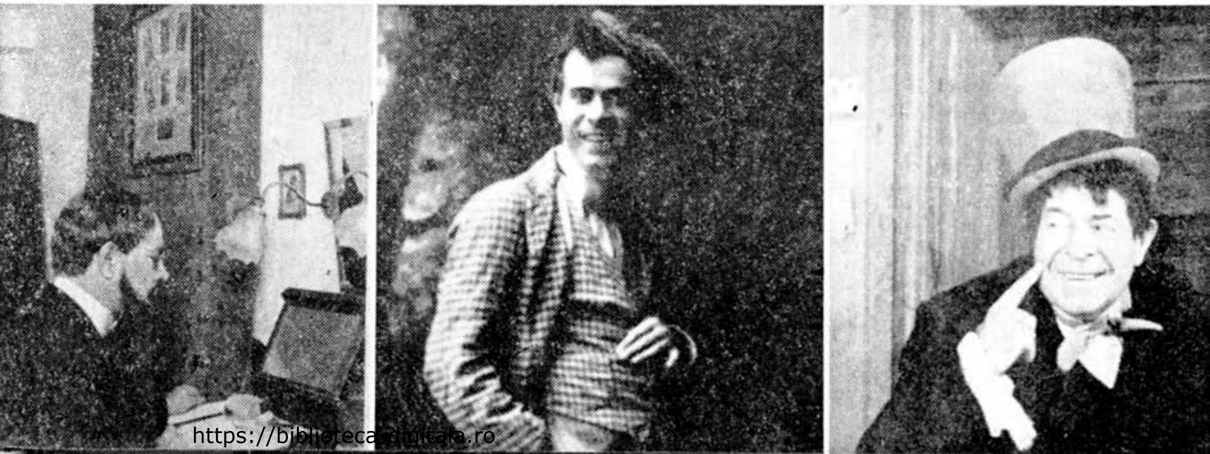
Își dădea bine seama că, prin el, spectatorii exprimau ei înșiși ceea ce simt, sau ceea ce doreau să simtă. Toate creațiile lui Leonard i-au fost inspirate de public. În mod intuitiv, pătrunsese secretul profesiei și știa că un rol, oricît de bine ar fi studiat în timpul repetițiilor, se modifică seara la reprezentație și numai astfel capătă o formă definitivă. Știa că forța și energia, dobîndite în timpul jocului, sînt în funcție de dispoziția publicului. Şi Leonard i s-a supus.

Prin dispariția lui, multe doruri au rămas înăbușite. Regretele ce le-a lăsat sînt unanime ; nu mai vorbesc de faptul că opereta a primit o lovitură zdrobitoare. Îi va rămîne însă în veci recunoscătoare, pentru nivelul artistic la care a înălțat-o.

Statuia ce i s-a ridicat pe șoseaua Kiseleff, de către numeroșii săi prieteni și admiratori, este semnul prețuirii de care s-a bucurat, dovada popularității lui aproape unice, semnificînd, în același timp, faptul că în teatru nu există gen dramatic superior sau inferior, ci *„actor" superior și inferior.* Acest adevăr a devenit evident de-abia astăzi, în zilele pe care le trăim, cînd partidul și guvernul acordă aceeași apreciere actorilor, indiferent de genul și de specialitatea lor.

Şi asupra lui Leonard s-a răsfrînt, în mod retrospectiv, această justă consi-

De la stînga la dreapta : V. Maximilian grimîndu-se pentru rolul Topaze ; în Ață din „Lumpatius Vagabondus" ; în Psoi-Stahici din „Jucătorii de cărți"



derare. I s-a consacrat o emisiune radiodifuzată în care s-au transmis arii cîntate de el. Eu nu pot să nu-mi amintesc cu emoție aici acest fapt, care arată că, în cadrul valorificării moștenirii culturale și artistice a trecutului, se scutură praful uitării și de pe amintirea acelora dintre slujitorii artei, care, pînă acum, erau îndeobște neglijați — actorii, de pe urma cărora se credea că nu mai rămîne după moarte nimic.

Soții Bulandra și „Compania"

La data morții scumpului și neuitatului meu prieten, făceam parte de cinci ani din compania Tony Bulandra-Lucia Sturdza-Bulandra-Manolescu-Maximilian-Storin

Citind programul teatrului, nu puteai să nu recunoști valoarea artistică a companiei.

Cînd citeai însă, pe stradă, afișul unei piese, te întrebai mirat : ce fel de reprezentație o fi asta cu Storin și Maximilian ? cu Manolescu, cu Lucia și Tony Bulandra și Maximilian... ? și așa mai departe. Dramă o fi, ori comedie ? Ori nici una, nici alta ?

Iar cînd ne vedeau pe toți asociații făcînd parte din aceeași distribuție, intrau la bănuieli gîndind că nu toți avem roluri după puterea noastră artistică și că jucam toți numai fiindcă piesa e slabă, ori ca să luăm ochii spectatorilor cu apariții de nimic.

Pe firma teatrului *Bulandra*, numele de Bulandra, deși a fost pus la singular, însemna totdeauna : soții Bulandra, așa că cei trei asociați „Bulandra-Maximilian-Storin" au însemnat patru.

De obicei, companiile teatrale, cu directori ale căror soții s-au amestecat în conducere, au avut o scurtă durată. Amestecul Luciei Sturdza-Bulandra în conducerea teatrului, însă, a fost pavăza împotriva pericolelor de care era amenințat acest teatru. Soții Bulandra s-au ajutat și s-au completat reciproc.

Tony Bulandra, fire blîndă, ușor de convins, gata totdeauna să cedeze ; Lucia Bulandra, fire neînduplecată. Tony Bulandra, actor deosebit al companiei, preocupat de rolul său, dădea uneori drumul frînelor conducerii ; Lucia Bulandra le apuca strîns, cu o mare energie, admonestînd în dreapta și în stînga, în folosul disciplinei, atît de necesară în activitatea teatrală. Tony Bulandra, o apariție zîmbitoare, amabil și elegant, îngrijit în îmbrăcăminte, ca o femeie cochetă ; ori de cîte ori se prezenta undeva, impresiona în cel mai plăcut mod. Lucia Bulandra, serioasă pînă la asprime, cu vocea sa bărbătească, foarte puțin cochetă, cu îmbrăcămintea sa obișnuită, impunea prin logica și inteligența cu care își susținea cauza.

Mă surprind rîzînd, cînd mă gîndesc la modul cum decurgeau audiențele noastre la vreun „don ministru" care catadicsea să ne primească pentru a răspunde unora din nenumăratele noastre „cereri de ajutor". Ne așezam în dreapta și în stînga Luciei Bulandra, fără să scoatem un cuvînt, mimînd cînd trist, cînd zîmbitor sau înduioșați, potrivit discursului pe care-l rostea stimata noastră asociată, în fața „domnului ministru".

Procedeul nostru era lipsit de demnitate. Dar „boceala" noastră, se vede, avea mai mult efect față de domnul ministru respectiv, decît fraze ca : „dezvoltarea teatrului, repertoriul și activitatea noastră recunoscută de către publicul din toată țara etc." Lucia Bulandra își dădea mai bine seama de asta decît noi.

Iar, din punct de vedere actoricesc, soții Bulandra au fost stîlpii puternici pe care s-a sprijinit efectiv compania ce conduceau. Prezența lor a făcut să nu se simtă de loc plecarea Mariei Ventura și Mariei Voiculescu, ori de cîte ori acestea părăseau teatrul Bulandra.

Lucia Bulandra și Tony Bulandra au fost cu adevărat sortiți teatrului. Și unul și celălalt fuseseră înzestrați cu excepționale daruri : înalți, cu trăsăturile feței regulate, frumoși, cu voci pline și bine timbrate, voci de dramă, cum se aud rar pe scenă, deși uneori erau poate prea mult folosite în detrimentul sentimentului ce intenționau să exprime.

FARCUL STEFULIANU
MODELUL

De la stînga la dreapta : Al. Dan, V. Maximilian, N. P. Ciucurette, N. Sinescu, Al. Bărcănescu

Darurilor fizice ale lui Tony Bulandra, în afară de farmecul personal pe care il imprumuta rolurilor pe care le juca, li se mai adăuga modul superior în care poseda meșteșugul actoricesc : o pronunțare admirabilă și gesturi elegante. Lucia Bulandra, însă, era inferioară lui Tony în ceea ce privește aceste din urmă calități. Valoarea interpretării, însă, nu a fost mai mică, însușirile ei de mare artistă procurîndu-i răsunătoare succese.

În legătură cu frumusețea fizică a actorului mi-am dat seama, în tot cursul carierei mele, că această mare calitate, prin care actorul poate dobîndi cu ușurință succese uriașe, are darul de a anula uneori celelalte însușiri cu adevărat artistice, nu numai pentru că de la o vîrstă oarecare încep să dispară, ci și pentru că „chipul frumos“ al actorului îi oferă atîtea succese, încît își neglijează mijloacele artistice. Mult regretatul meu prieten Leonard, acel „Făt-Frumos“ al operetei, a trebuit să fie sclavul frumuseții sale ; publicul nu i-a îngăduit niciodată să-și modifice fața, decît, cel mult, cu o mustăcioară. Ori de cîte ori Leonard și-a adus pe scenă vreo modificare înfățișării lui naturale, cu vreun deghizament comic sau cu vreo îmbrăcăminte sărăcăcioasă, adecvată personajului dramatic, nu a mai solicitat în aceeași măsură atenția publicului ; admiratorii săi nu l-au vrut pe scenă decît frumos, așa cum era în viața de toate zilele.

Pentru același motiv, valorosul artist Iancovescu nu a renunțat la calitățile sale fizice decît cu sacrificiul unui insucces.

Tony Bulandra a avut tot ce i-a trebuit pentru rolurile mari, clasice. Totuși, succesul sigur i-a venit ori de cîte ori și-a păstrat cît mai neschimbată înfățișarea lui zilnică, dînd prilej publicului să vadă în el pe amantul frumos, mereu bine îmbrăcat, „à la lord Brumell“. Lipsit de aceste mijloace, a contrariat uneori pe admiratorii săi, în dauna creației lui dramatice.

Și m-am întrebat, atunci, cine este vinovat de prețuirea aceasta nedreaptă a valorii adevăratelor calități actoricești ? Eu cred că vinovatul este însuși actorul, dacă își sprijină, timp de prea mulți ani, succesele pe mijloacele sigure în care are incredere și mai ales dacă abuzează de ele. Cînd încearcă apoi să-și pună în evidență meșteșugul pur artistic, se întîmplă să fie prea tîrziu. Publicul e prea obișnuit cu înfățișarea care l-a delectat ani de-a rîndul și nu poate renunța la ceea ce altă dată i-a făcut plăcere. Un actor care, din instinct sau din înțelepciune, nu s-a lăsat stăpînit de plăcuta sa înfățișare, ca mijloc de reușită în teatru, a fost George Vraca, unul din primii actori ai scenei noastre. Încă de la începutul carierei sale, el și-a deprins publicul să-l vadă cu simpatie și în roluri ale căror chipuri nu erau totdeauna de bărbați frumoși. Și, lucru ciudat, Vraca a plăcut mai mult în rolul lui Faust bătrîn, decît tînăr.

Soții Bulandra au avut satisfacțiile artiștilor celor mai mari ai țării, cu succese neintrecute și care le-au fixat pentru totdeauna numele în istoria teatrului romînesc. Activitatea de conducători ai teatrului *Bulandra* i-a așezat, de asemenea, printre creatorii de energii actoricești, creatori de autori dramatici necunoscuți, deoarece teatrul *Bulandra* a făcut posibilă reprezentarea multor piese romînești — cărora nu le-ar fi venit rîndul curînd sau poate niciodată la teatrele naționale — și a mai fost un principal răspînditor de opere celebre ale marilor autori străini, a căror cunoaștere era necesară culturii. Activitatea acestui teatru poate fi considerată drept o adevărată școală de artă dramatică.

Nu pot uita nici un moment că în compania soților Bulandra mi-am realizat multe din dorințele mele artistice, pentru care părăsisem opereta. În acest teatru am simțit cele mai mari emoții din viața mea ; acolo, am putut să arăt că sînt pregătit și că pot să fac mai mult decît făcusem pînă la intrarea mea în această companie. Rolurile mele și diversitatea lor vorbesc : *Magnîficul încornorat*, *Domnișoara Nastasia*, *Negutătorii de glorie*, *Michel Perrin*, *Cărăbușii*, *Papa se lustruiește*, *Topaze*, *Burghezul gentilom*, *Floarea de lămîiță*, *Domnul de la ora 5*, *Etienne*, *Marius*, *Omul care a văzut moartea*, *Omul fără identitate*, *Slugă la doi stăpîni*, *Teatru la castel*, *Volpone* și alte 100 pe care le-am jucat pe scena teatrului *Bulandra*.

În fiecare din aceste roluri, am căutat să-mi pun toată experiența și toate însușirile mele artistice, dezvoltate prin cele citite, auzite sau văzute la distinșii mei colegi, romîni sau străini. Acestora le datorez toate realizările mele începînd din anul 1923.

CITIND CLASICII

Goethe: Realitate și aparență*

Concepția despre artă a lui Goethe s-a dezvoltat în intimă conexiune cu idealul său umanist. Pentru poet, omul cu viața lui, produs suprem al naturii, constituie însăși esența artei. În acest sens, concepția goetheană reprezenta o poziție înaintată opusă orînduirii sociale a epocii, în Germania. Explicîndu-și idealul artistic, Goethe chema omul să se ridice pe o treaptă superioară, subînțelegînd prin aceasta eliberarea lui din condiția care-l împiedica să-și desăvîrșească menirea.

Frumosul artistic este, pentru Goethe, omul în suprema sa realizare corporală, morală și spirituală: „...ultimul produs al naturii mereu în dezvoltare este omul frumos. Ce-i drept, natura nu-l poate realiza decît arareori... În schimb, iată că apare arta: culme a naturii, omul devine conștient că este o întreagă natură, care trebuie iarăși să dea naștere unei forme culminante. În felul acesta se dezvoltă, făcînd să triumfe perfecțiunea și virtuțile, alegînd, orînduind, armonizînd și dînd semnificație lucrurilor, pentru a se ridica în cele din urmă la plăsmuirea artistică, ce ocupă un loc însemnat alături de celelalte înfăptuiri ale sale... În alcătuirea ei spirituală (arta) absoarbe tot ceea ce e măreție, dăruire, dragoste nețărmurită, însuflețind figura umană și înălțînd în același timp omul deasupra lui însuși..." (studiul despre Winckelmann).

Acesta este momentul teoretic în care se întîlnesc, în esență, ideile lui Goethe despre natură, societate și artă. Și în lumina acestui ideal artistic trebuie citit și înțeles articolul pe care-l reproducem mai jos.

Într-un teatru german, scena reprezenta o clădire ovală, în formă de amfiteatru, în lojile căreia mai mulți spectatori pictați pe pînză păreau să asiste la ceea ce se petrece jos. Unii dintre spectatorii veritabili din parterul și lojile teatrului și-au manifestat nemulțumirea față de aceasta și s-au arătat indignați de încercarea de a li se înfățișa un lucru pe cît de neadevărat pe atît de neverosimil. Această întîmplare a dat loc la o discuție, al cărei conținut îl vom consemna cu oarecare aproximație aci:

Artistul (prin mandatarul său): Să încercăm să găsim o cale de înțelegere.

Spectatorul: Nu văd cum ați putea justifica un asemenea mod de a prezenta un spectacol.

Artistul: Cînd veniți la teatru — nu-i așa? — nu vă așteptați desigur ca tot ce veți vedea acolo să fie adevărat și real.

Spectatorul: Nu! Cer însă ca totul să-mi pară cel puțin adevărat și real.

---

* Titlul complet al articolului, publicat în revista „Propyläen" (1798), este: Realitate și aparență, Despre adevăr și veridicitate în opera de artă. O convorbire.

Artistul : Iertați-mă dacă, încercînd să citesc în sufletul dumneavoastră, susțin că în nici un caz nu cereți acest lucru.

Spectatorul : Ar fi ciudat dacă n-aș cere-o ! Căci altminteri, de ce și-ar mai da decoratorul silința să tragă toate liniile după cele mai stricte legi ale perspectivei, să redea toate obiectele în poziția lor cea mai firească ? De ce s-ar mai studia costumele ? De ce s-ar cheltui atîta pentru a mă transpune în epoca respectivă ? De ce tocmai actorul care exprimă cît mai real sentimentele e cel mai lăudat, actorul care — prin grai, poză și gesturi — se apropie cît mai mult de adevăr, care îmi dă iluzia că nu mă aflu în fața unei ficțiuni, ci a unor fapte reale ?

Artistul : Văd că vă exprimați destul de bine simțămintele ; dar cred că e mai greu decît vi se pare să vă dați destul de limpede seama de ceea ce simțiți. Ce ați spune dacă aș obiecta că spectacolele de teatru nu vă par nicidecum reale și că, dimpotrivă, vă dau doar o aparență a realității ?

Spectatorul : Voi spune că faceți subtilități care nu sînt altceva decît un simplu joc de cuvinte.

Artistul : Și eu îmi voi permite să vă răspund că, dacă vorbim de manifestările spiritului nostru, nici un cuvînt nu poate fi îndeajuns de delicat și de subtil, și că jocurile de cuvinte de acest fel corespund unor cerințe ale spiritului care, deoarece nu putem exprima de-a dreptul ceea ce se petrece în noi, caută să opereze prin contradicții, să atace problema din două părți, pentru a putea pătrunde în miezul chestiunii.

Spectatorul : Fie ! Dar vorbiți mai lămurit și, dacă-mi este permisă rugămintea, cu exemple.

Artistul : Exemple pot aduce ușor și în avantajul meu. Să zicem că sînteți la operă ; nu resimțiți o plăcere vie, o adevărată desfătare ?

Spectatorul : Dacă spectacolul este bine pus la punct, una din cele mai mari desfătări din cîte cunosc.

Artistul : Dacă însă cei de pe scenă se întîlnesc și se salută cîntînd, citesc cîntînd bilețelele pe care le primesc, își declară cîntînd dragostea lor, ura lor, toate pasiunile lor, se bat și mor cîntînd, mai puteți spune că întreaga reprezentație sau cel puțin o parte a ei, vă pare reală ? Ba, v-aș întreba chiar dacă ea redă măcar aparența realității ?

Spectatorul : Într-adevăr, dacă stau să chibzuiesc, n-aș mai putea s-o afirm. Din toate astea, parcă nimic nu-mi mai apare real.

Artistul : Și totuși, spectacolul vă satisface pe deplin. Nu mai încape nici o îndoială. E drept, îmi amintesc încă prea bine cum încercau unii să ridiculizeze spectacolul de operă, tocmai din cauză că e atît de izbitor de neverosimil, și cum a continuat să fie totuși pentru mine, de cînd mă știu, un prilej de rară desfătare, și asta cu atît mai mult cu cît spectacolul de operă devine din ce în ce mai bogat și mai desăvîrșit. ... Și nu vă simțiți cu totul furat de închipuire la reprezentațiile de operă ?

Spectatorul : Închipuire ! N-aș vrea să folosesc cuvîntul ăsta ! Parcă da ! Parcă nu !

Artistul : Vă aflați deci și dumneavoastră în fața unei contradicții totale, care îmi pare mult mai gravă decît un simplu joc de cuvinte.

Spectatorul : S-o luăm pe-ndelete și vom lămuri astfel lucrurile.

Artistul : De îndată ce lucrurile se vor lămuri, vom cădea și noi de acord. Îmi permiteți să vă pun unele întrebări cu privire la chestiunea la care ne-am oprit ?

Spectatorul : Este de datoria dumneavoastră, după ce ați provocat această confuzie, să-mi puneți întrebări.

Artistul : Nu vă place, așadar, să numiți închipuire stările de emoție în care vă transpune opera ?

Spectatorul : Nu prea, și totuși este vorba de ceva care se apropie mult de ea.

Artistul : Nu-i așa că uneori aproape că uitați de dumneavoastră înșivă ?

Spectatorul : Nu aproape, ci cu desăvîrșire, dacă întreaga operă, nu numai scena respectivă, este izbutită.

Artistul : Sînteți deci încîntat ?

Spectatorul : Nu o dată mi s-a întîmplat să fiu.

Artistul : Puteţi să-mi spuneţi şi in ce imprejurări ?

Spectatorul : Mi s-a întîmplat de atîtea ori, încît mi-ar veni greu să le înşir.

Artistul : Şi totuşi, aţi spus-o : atunci, desigur, cînd totul se îmbină în chip armonios.

Spectatorul : Fără doar şi poate !

Artistul : Armonia vine oare din perfecţiunea reprezentaţiei sau corespunde unui dat al naturii ?

Spectatorul : Fără îndoială, din reprezentaţie.

Artistul : Şi desăvirşirea e totuşi un produs al artei.

Spectatorul : Desigur.

Artistul : Înainte, am contestat într-un fel adevărul operei, susţinind că ea nu prezintă nicidecum în chip verosimil ceea ce vrea să redea ; dar, putem noi oare contesta un adevăr lăuntric, care izvorăşte din insăşi consecvenţa operei de artă?

Spectatorul : Dacă opera e izbutită, fireşte că ea işi formează o mică lume proprie, în care totul se petrece după anumite legi, trebuie să fie judecat după legile lui proprii şi se face simţit în felul său propriu.

Artistul : Nu s-ar putea oare deduce din aceasta că adevărul artistic şi adevărul natural sint două lucruri cu totul deosebite şi că artistul n-ar trebui şi n-ar avea voie să se străduiască ca opera lui să pară o operă a naturii ?

Spectatorul : Şi totuşi, ea ne pare de multe ori o operă a naturii.

Artistul : N-o pot nega. Dar în schimb, îmi daţi voie să fiu sincer ?

Spectatorul : De ce nu ? Doar nu ne-am propus să ne spunem numai amabilităţi.

Artistul : Atunci, mă încumet s-o spun : numai unui spectator cu totul incult o operă de artă poate să-i pară o operă a naturii ; şi totuşi, un asemenea spectator e iubit şi preţuit de artist, chiar dacă se găseşte pe treapta cea mai de jos. Din păcate însă, doar în măsura în care artistul coboară pînă la dînsul ; niciodată spectatorul respectiv nu se va ridica odată cu artistul adevărat, dacă acesta trebuie să-şi ia zborul spre inălţimile la care il îndeamnă geniul său, pentru a-şi desăvîrşi în întregime opera.

Spectatorul : Îmi pare ciudat, dar putem discuta.

Artistul : N-aţi discuta dacă n-aţi fi urcat şi dumneavoastră o treaptă superioară.

Spectatorul : Permiteţi-mi dar să încerc să pun eu însumi ordine în cele discutate pînă acum şi să merg mai departe ; permiteţi-mi să fiu de data asta eu acela care pune întrebările.

Artistul : Cu atît mai bine.

Spectatorul : Spuneaţi că numai omului incult opera de artă îi poate părea operă a naturii.

Artistul : Desigur ! Amintiţi-vă de păsările care zburau în jurul cireşelor pictate de un maestru.

Spectatorul : De acord. Dar nu e oare asta o dovadă că fructele au fost pictate cu măiestrie ?

Artistul : De loc ! Îmi dovedeşte cel mult că amatorii aceştia n-au fost decît nişte biete vrăbii.

Spectatorul : Totuşi, nu pot să nu consider un astfel de tablou ca fiind o operă măiastră.

Artistul : Vreţi să vă povestesc o întîmplare mai recentă ?

Spectatorul : Ascult de obicei cu mai multă plăcere poveştile decît raţionamentele.

Artistul : Un mare naturalist avea în casă, printre alte animale, o maimuţă, care într-o bună zi dispăru ; după lungi căutări, dădu de ea în bibliotecă, unde animalul şedea pe jos, dar în jurul lui stăteau risipite nişte gravuri dintr-un album de istorie naturală. Surprins de acest studiu asiduu, stăpînul se apropie şi văzu, spre mirarea şi ciuda lui, că lacoma maimuţă mîncase toţi gîndacii pe care îi găsise reproduşi în pozele cărţii.

Spectatorul : Povestea e destul de nostimă.

Artistul : Şi, sper, concludentă. Doar n-o să puneţi aceste ilustraţii alături de tabloul unui mare artist ?

Spectatorul : Nu tocmai !

Artistul : Dar o să puneţi maimuţa alături de amatorii inculţi ?

Spectatorul : Asta da, şi mai ales de cei lacomi ! Îmi sugeraţi un gînd ciudat. Nu cumva amatorul incult cere ca o operă de artă să fie naturală, tocmai pentru a o putea savura ca pe un lucru real, într-un chip uneori simplist şi chiar vulgar ?

Artistul : Sînt cu totul de această părere.

Spectatorul : Şi susţineţi deci că un artist, care caută asemenea efecte, se înjoseşte ?

Artistul : Este convingerea mea cea mai adîncă.

Spectatorul : Mai constat totuşi, în cele ce spuneţi, o contradicţie. Adineauri, şi de altfel şi cu alte ocazii, mi-aţi făcut cinstea să mă socotiţi printre amatorii cel puţin semicultivaţi.

Artistul : Printre amatorii pe cale să devină cunoscători.

Spectatorul : Atunci, spuneţi-mi : de ce o operă de artă îmi pare şi mie naturală ?

Artistul : Deoarece corespunde celei mai bune părţi a firii dumneavoastră, deoarece este o operă care întrece natura, dar nu e în afara ei. O operă de artă perfectă este o operă a spiritului omenesc şi, de aceea, o operă a naturii însăşi. Dar cuprinzînd obiectele izolate într-un singur tot şi acceptînd chiar şi pe cele mai comune în toată semnificaţia şi importanţa lor, ea depăşeşte cadrele naturii. Opera de artă vrea să fie înţeleasă de către un spirit care s-a format şi dezvoltat armonios şi care găseşte ceea ce e remarcabil şi desăvîrşit, ca fiind pe măsura firii sale. Iată ceea ce amatorul de rînd nu poate pricepe ; el tratează opera de artă ca pe o marfă, pe care o poate găsi pe piaţă, pe cînd amatorul adevărat nu vede numai adevărul reproducerii, ci şi calităţile selecţiunii, spiritualitatea compoziţiei, suprapămîntescul microcosmosului artistic ; el simte că pentru a savura opera trebuie să se ridice pînă la nivelul artistului, să se concentreze în afara vieţii sale risipite, că trebuie să convieţuiască cu opera de artă, s-o vadă de mai multe ori şi, prin aceasta, să-i asigure o existenţă superioară.

Spectatorul : Bine, prietene ! Mi s-a întîmplat ca într-o expoziţie de tablouri, la teatru sau în faţa altor genuri de creaţie, să încerc asemenea simţăminte şi am intuit oarecum ceea ce pretindeţi dumneavoastră de la un spectator. În viitor mă voi observa cu şi mai multă atenţie şi voi căuta să adîncesc operele de artă ; dar, dacă nu mă înşel, ne-am îndepărtat foarte mult de la obiectul discuţiei noastre. Aţi vrut să mă convingeţi să admit ideea prezentării pe scena operei noastre a unor spectatori pictaţi pe pînză ; dar nu văd încă, oricît ne-am înţeles pînă aici, cum veţi apăra şi această licenţă şi sub ce rubrică înţelegeţi să-i plasaţi pe aceşti spectatori pictaţi.

Artistul : Din fericire, opera se reprezintă astăzi din nou ; desigur că nu veţi ocoli acest spectacol ?

Spectatorul : Nicidecum !

Artistul : Dar oamenii pictaţi !...

Spectatorul : Nu mă vor speria, deoarece mă consider superior unei vrăbii.

Artistul : Aş dori, în interesul nostru comun, să ne reîntîlnim cît mai curînd.

În romîneşte de Iosif C. Mătăsaru

PUNCTE DE VEDERE

MIRON NICULESCU

Stanislavski, Knebel... şi noi

În numărul 1 al revistei „Teatrul" a fost publicat articolul „Ştiinţă sau empirism ?" al maestrului Ion Finteşteanu.

Vorbind despre „ambianţa solemnă" — condiţie fundamentală a procesului de creaţie scenică —, despre rolul activ al regizorului, despre munca actorului cu sine insuşi şi despre perspectiva rolului, domnia-sa încheie : „...încă sînt uzitate metode empirice în teatrul nostru... Pentru a le lichida, este nevoie ca regizorii şi actorii să studieze şi să aplice cu convingere învăţătura transmisă de înaintaşii noştri, care au creat şcoala noastră realistă : Constantin Nottara, Iancu Petrescu, Aristide Demetriad, Nicolae Soreanu, Paul Gusty ; să îmbogăţească această şcoală cu metoda ştiinţifică în munca artistică, pe care ne-o pune la dispoziţie marea, incomparabila experienţă de teatru a lui Stanislavski".

Subscriind întru totul conţinutul şi concluzia articolului maestrului Finteşteanu, Mihai Raicu reia discuţia în numărul următor al revistei, în articolul intitulat „Despre analiza în acţiune". Comentînd metoda „analizei în acţiune", susţinută de regizoarea sovietică M. Knebel, M. Raicu ne lămureşte că aceasta constă în ridicarea actorului, în timpul perioadei de lucru „la masă" şi aducerea lui pe scenă pentru a acţiona. Comparînd punct cu punct fazele acestei metode cu metoda „acţiunilor fizice" a lui Stanislavski, după ce ne relatează experienţele făcute de unii regizori şi studenţi-regizori în sensul „metodei Knebel", M. Raicu trage concluzia că „în teatrul romînesc, lămurirea aplicării practice a sistemului Stanislavski este o sarcină de seamă a actorilor şi regizorilor noştri".

Faptul că un actor şi regizor de categoria maestrului Finteşteanu şi un regizor tînăr îşi unesc glasurile, cerînd teatrului romînesc să crească spre desăvîrşire, să devină o artă conştientă de misiunea sa, de limitele şi de legile ei, nu poate fi decît îmbucurător.

Ani şi ani, pe parcursul unei lungi perioade din existenţa teatrului romînesc, vocile puţine ale celor care cereau această elementară limpezire au fost înăbuşite de corul asurzitor al celor ce considerau că romînul s-a născut nu numai poet, ci şi actor şi că teatrul se poate face foarte bine numai „după ureche". Partizanii „instinctului" şi ai „talentului înnăscut" abuzau şi mai abuzează încă şi acum de exemplul lui Iancu Petrescu. E mai comod pentru lenea şi superficialitatea unora dintre noi să contăm pe sfîntul duh, decît pe voinţa şi perseverenţa noastră. Iată însă că lucrurile n-au putut şi nu pot merge aşa. Nu numai Stanislavski — a cărui viaţă şi operă au însemnat un efort neîntrerupt pentru stabilirea unor baze solide ale artei teatrale — dar şi Gordon Craig, Jacques Copeau, Louis Jouvet, Charles Dullin şi mulţi alţi oameni de teatru ai veacului nostru au luptat şi luptă încă în acest sens. Flaubert scria : „A venit clipa să dăm artei (în genere) aceeaşi perfecţie ca ştiinţelor fizice, cu ajutorul unei metode inflexibile" ; iar Gordon Craig, în 1908, adăuga : „Teatrul nu şi-a găsit încă acel mod de expresie nou, unic, care să-i permită să fie o artă". Din 1908 s-au schimbat multe. Cei mai sus citaţi şi Stanislavski, mai cu seamă, au făcut mult pentru despotmolirea teatrului din empirism. Asemenea strădanii au depus şi mulţi din oamenii noştri de teatru din trecut. În zilele noastre, eforturile pentru așezarea teatrului pe temelii artistice solide sînt cu osebire susținute. Mai rămîne însă mult de făcut, pentru ca teatrul nostru să ajungă la o artă desăvîrșită.

Ca să ne dăm seama ce anume este încă de făcut, trebuie să pornim însă de la cunoașterea adîncă a realității noastre teatrale.

Să „facem punctul", cum spun navigatorii. Să știm precis unde ne aflăm, ca să știm apoi încotro pornim.

Privind înapoi, va trebui să recunoaștem, împreună cu maestrul Finteșteanu, că „în ultimii ani teatrul a făcut la noi progrese remarcabile".

Într-adevăr, numărul teatrelor a crescut considerabil, au apărut teatre în aproape toate regiunile țării, cu actori din ce în ce mai mulți și mai buni, s-au născut dramaturgi noi, și cu ei o nouă dramaturgie ; încep să răsară regizori tineri alături de cei vechi și cunoscuți ; un repertoriu bogat și variat aduce la teatru un public viguros, setos de cultură și artă, care se înmulțește și se dezvoltă văzînd cu ochii.

Toate astea sînt realități. Maestrul Finteșteanu spune însă mai departe că „munca artistică se bazează astăzi, în teatru și institut, pe o metodă științifică". Este adevărat că, în cuprinsul articolului, sînt semnalate unele deficiențe care infirmă în bună măsură afirmația de mai sus, dar tonul general rămîne foarte optimist. Autorul articolului pare că nu consideră problema prea gravă și că acordă teatrului romînesc perspectiva destul de apropiată ca, numai prin cîteva reforme privind atmosfera de creație, etica regizorului și a actorului și metoda de lucru, să atingă culmile rîvnite de Stanislavski și bătrînii noștri realiști. Atît de scurt și aparent ușor să fie drumul de la „empirism" la „știință" ? Atît de repede se poate trece de la „meșteșug" la artă ? Îmi permit ca aici să nu mai fiu de acord cu maestrul Finteșteanu. E o mică chestiune de proporții, de optică. Maestrul Finteșteanu vede lucrurile pe măsura domniei-sale. Dacă toți oamenii noștri de teatru ar avea seriozitatea, spiritul de metodă, capacitatea intelectuală și calitatea artistică de care a dat dovadă o viață întreagă actorul, regizorul și profesorul Ion Finteșteanu, nici nu s-ar fi putut vorbi la noi de empirism.

Dar, din păcate, nu e tocmai așa. Tocmai de aceea, mi se pare încă mai departe de miezul problemei punctul de vedere al lui Mihai Raicu. El nici măcar nu mai observă lipsurile semnalate de maestrul Finteșteanu, ci se ocupă exclusiv de „analiza în acțiune", ca și cum terenul e pregătit, condițiile create, și nu mai rămîne decît să găsim „metoda" cea mai eficace și mai rapidă pentru a ridica teatrul romînesc cu o treaptă mai sus.

Nu e o imputare. Bănuiesc că nici n-a avut intenția să arate de unde trebuie să pornim, ca să împlinim „saltul calitativ" al teatrului nostru, ci, pur și simplu, a vrut să ne prezinte și să ne propună o metodă de lucru mai bună. Dacă a vrut numai atît, a reușit de minune. Analiza lui e lămuritoare deopotrivă pentru cei ce au citit sau n-au citit articolul regizoarei sovietice.

Dacă însă socotește metoda Knebel drept singurul remediu pentru îndreptarea lipsurilor ce se pot imputa teatrului nostru, cred că greșește.

Orice om de teatru cu bun simț recunoaște covîrșitoarea importanță a învățămintelor lui Stanislavski. Eu unul mărturisesc că mă încîntă încă mai mult „varianta Knebel" decît clasica metodă a acțiunilor fizice. Dar nici una, nici alta nu pot fi considerate un fel de „Sesam, deschide-te !" pentru ansamblul problemelor teatrului nostru. În sensul strict dialectic, aș spune că nu putem porni de la sisteme și metode (de la „suprastructură", ca să zicem așa), ci de la baza umană, de la plămada actoricească (adică de la „structură").

Plămada aceasta, elementul om-actor, trebuie să fie prima noastră preocupare, dacă vrem să croim haine frumoase și trainice pentru noul teatru romînesc.

Nu încape discuție că, pînă la urmă, ne vom sluji printre altele și, în prim plan, de țesătura solidă Stanislavski-Knebel (bineînțeles pe urzeala noastră Nottara-Gusty), dar totul trebuie să fie pe măsura actorului nostru. Altfel, hainele, oricît de frumoase, ar risca să-i fie prea largi sau prea strîmte, cu siguranță incomode și poate chiar de prisos.

Îmi îngădui să vorbesc astfel în numele unei experiențe care, dacă n-a putut cuprinde prea mult în timp, a cuprins, prin forța împrejurărilor, ceva mai mult în adîncime și în diversitatea aspectelor teatrul romînesc contemporan.

În ultimii ani, am lucrat la Teatrul Național „I. L. Caragiale", într-un teatru din regiune și la o clasă de regie din Institut. S-ar putea spune, în mic, că am cunoscut cele mai importante medii ale teatrului nostru.

Cu fiecare etapă nouă în munca mea, cu fiecare experiență nouă, am simțit tot mai acut nevoia de ridicare a nivelului artistic al teatrelor noastre.

Peste tot, la Național, la Institut, sau la teatrul din capătul țării, m-a izbit dureros caracterul diletant, de improvizație, care stă uneori la baza creației noastre scenice.

Se poate spune oare că, în ultimii ani, la noi se aplică o metodă științifică ? Nu cred. Excepțiile nu fac decît să confirme regula.

Ce ar trebui să facem ca să ajungem la stadiul de a putea aplica o metodă științifică ? Răspunsul îl vom găsi în orice teatru care a avut momente de creație autentică, și mai ales în experiența lui Stanislavski.

Care e secretul lui Stanislavski ? Foarte simplu. El a înțeles că o sămînță nouă nu poate da roade decît într-un pămînt bun și bine lucrat.

Cu trudă și cu răbdare, el a înjghebat de-a lungul unei vieți întregi o trupă selecționată, care a devenit curînd un ansamblu închegat, omogen, de un înalt nivel cultural și artistic, animat de aceleași nobile principii etice. În acest pămînt, lucrat și îngrijit fără răgaz, a aruncat el sămînța unei metode și a cules roadele unui sistem.

Așa au zămislit și Davila, Nottara și Gusty teatrul nostru realist. După aceștia, Victor Ion Popa (constrîns să se mulțumească cu actori în general modești, din cauza concurenței teatrelor mercantile) și, mai tîrziu, Marietta Sadova au încercat și ei să înjghebe teatre cu temelii mai adînci și mai solide, sprijinite pe ansambluri armonioase.

Nu știu dacă voi reuși să scot în evidență destul de limpede importanța elementului uman în croirea unor drumuri noi, adică importanța relațiilor dintre structura și calitatea individului, de o parte, și structura, calitatea și omogenitatea colectivului, de cealaltă parte.

Pe aici ne întîlnim cu „echipa", cu „limbajul comun", cerute cu crescîndă insistență. în ultima vreme, de oamenii noștri de teatru.

Ce metodă, ce sistem se pot aplica unei mase amorfe, fără criterii comune în aplicarea unui principiu comun, pentru atingerea unui țel comun ?

De ce Teatrul Național, „prima scenă a țării", nu mai e ce a fost ? Pentru că înainte avea o structură omogenă, pe care acum nu o mai are. Înainte, dascălii mai sus-pomeniți creșteau actorul — din primul an de conservator pînă cînd ajungea societar — în același spirit : în spiritul continuității tradițiilor și al învățămintelor artistice lăsate moștenire de marile figuri ale teatrului romînesc ; în spiritul unei munci serioase și perseverente pentru o artă scenică realistă, care, chiar dacă nu atinsese culmile desăvîrșirii și uneori era abătută spre alte orizonturi de alți regizori, în orice caz, prin Nottara și Gusty tindea către păstrarea nealterată a bunelor tradiții.

Nu e un secret pentru nimeni că structura actuală a Naționalului e oarecum hibridă. Din „vechiul Național" au rămas destul de puțini actori care să știe să exprime în chip practic acel spirit de continuitate al tradițiilor noastre. Au plecat maeștrii Șahighian, Vraca, Critico, Valentineanu. Nu mai sînt Sonia Cluceru, Bălțățeanu, Mihai Popescu. Actorii valoroși veniți din fostele teatre particulare cu greu se pot suda cu vechea gardă, pe care o reprezintă doar o mînă de mari și recunoscute valori. Alături, își duc o viață artistică umbrită, o generație de actori mijlocii ca vîrstă și ca posibilități și o mînă de tineri dezorientați, intrați cu mari nădejdi la „Național", dar lăsați să crească în voia domnului, ca bălăriile. Din armata asta de actori s-ar putea face cu ușurință cîteva teatre (de pildă, unul de dramă, unul de satiră și încă unul de tineret), dar foarte greu un teatru care să amintească și să poarte mai departe, îmbogățindu-le, vechile virtuți ale „Naționalului".

În adevăr, cum s-ar putea închipui o metodă unitară de lucru, oricît de legată de vederi științifice, verificate, care să poată mula un asemenea conglomerat ?

În celelalte teatre din București situația nu e cu mult deosebită. În general, teatrele bucureștene se caracterizează printr-un nivel ideologic, cultural și artistic destul de inegal, și prin colective foarte eteroclite.

În ceea ce privește teatrul din țară, Decada a putut da o perspectivă de ansamblu. Dacă se poate considera o performanță remarcabilă saltul făcut de majoritatea teatrelor din regiuni, de la spectacolele aproximative de acum cîțiva ani la ceea ce am văzut la sfîrșitul lunii mai, ar fi o copilărie să nu recunoaștem că empirismul este încă în floare și în multe din aceste teatre, că structura multor colective este departe de a fi satisfăcătoare, că abundența și diversitatea de „maniere" de a face teatru nu ne îngăduie încă să vorbim despre roadele vizibile ale unei munci științifice.

Am văzut la Decadă decalajul dintre maniera de joc vetustă a unora dintre actori și interpretarea proaspătă a altora, înlăuntrul aceluiași teatru, sau (ceea ce e mai grav) înlăuntrul aceluiași spectacol. Ilustrativ ni se pare în acest sens turneul teatrului din Cluj cu piesele *Avansarea șefului*, *Într-un ceas bun* și *Pygmalion*, unde am avut impresia că vizionăm nu trei spectacole ale aceluiași teatru, ci trei teatre diferite.

Am mai văzut că acolo unde colectivul e amorf și regizorul lucrează după rețete anacronice, apar spectacole care agravează lipsurile textului (vezi *Torpilorul roșu*-Constanța). Și, în sfîrșit, am văzut cu bucurie că acolo unde există colective omogene și regizori inteligenți și talentați, ca la Galați și la Baia Mare — secția maghiară, rezultatele sînt miraculoase, chiar dacă actorii sînt tineri și destul de neexperimentați.

Nu e oare prematur, în această situație, să vorbim despre detalii de metodă, înainte de realizarea unei omogenități a colectivelor noastre de teatru ?

Si acum, cîte ceva despre Institut.

Cel mai puțin cunoscut, dar poate cel mai important sector al teatrului romînesc actual este Institutul de teatru. Aici se află răsadurile viitorului, „pădurea tînără“. De aici ar trebui să pornească înzdrăvenirea teatrului nostru.

După patru ani de activitate în corpul didactic al Institutului, îndrăznesc să spun că perspectivele acestea sînt încă de domeniul viitorului. E adevărat că mulți profesori (între care — fără complezență — se numără maestrul Ion Finteșteanu și Mihai Raicu) încearcă să lucreze după o metodă cu adevărat științifică, dar nu toți profesorii au căzut de acord asupra unicității acestei metode. Încercările timide și modeste, ca la orice început, ne dau totuși dreptul să sperăm că viitoarele generații de actori și regizori vor avea de spus un cuvînt încă mai greu decît în decada care a trecut.

Recapitulînd, trebuie să tragem concluzia că prima etapă în procesul de dărîmare a empirismului din teatrul romînesc și de reclădire cu material nou, pe vechile fundamente ale tradiției noastre, a unei adevărate arte scenice realiste romînești, este o fază de triere, eliminare și selecționare.

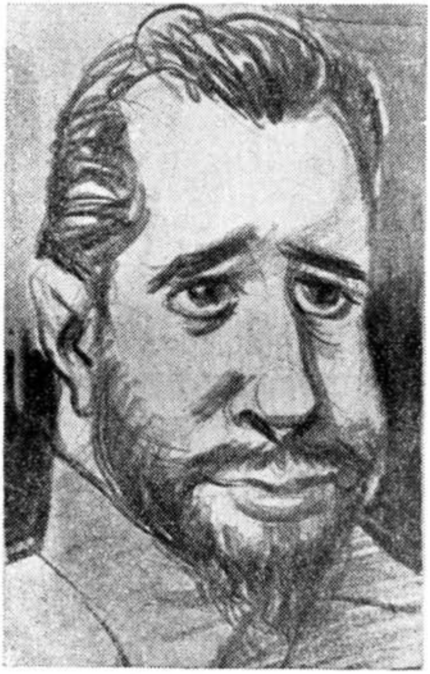
Ar urma o fază de regrupare a elementului uman, după nivel și afinități artistice, care sperăm că ar duce la acea structură omogenă a colectivelor de teatru, fără de care nu se poate concepe un limbaj comun.

Cu asemenea colective unitare, armonioase, educate ideologic și artistic într-un spirit nou, cu un repertoriu ales cu consecvență pe profilul teatrului, s-ar putea porni cu sorți de izbîndă la aplicarea unei metode științifice, către o înaltă artă teatrală.

Orientîndu-se din capul locului după principiile de mai sus, aceste colective — vechile teatre restructurate sau formații noi — vor putea să-și contureze un stil propriu. Cu condiția, însă, de a fi însuflețite de același nobil avînt artistic și de a fi conduse de adevărați animatori, competenți și generoși, în sfîrșit, cu condiția de a fructifica experiența și contribuțiile metodologice ale celor capabili să aducă lumini noi și, în primul rînd, ale lui Stanislavski și Knebel.

O asemenea mișcare înflăcărată va trebui să pornească de pe băncile Institutului și să continuie pe scenele tuturor teatrelor din țară. În ea vor trebui să se integreze dramaturgii, regizorii, pictorii, actorii... și publicul, pe care trebuie să-l învățăm să fie continuu la înălțimea unei asemenea arte.

Domingo Piga: „Caragiale... scriitor chilian”



Pe regizorul chilian Domingo Piga am reuşit să-l întîlnim în răgazul scurt dintre două vizite, prevăzute în programul oaspetelui sud-american. Am profitat de acest prilej spre a-i solicita cîteva date în legătură cu viaţa teatrală din Chile şi mai ales despre activitatea Teatrului Experimental al Universităţii din Chile, al cărui regizor şi codirector este.

— *Din informaţiile destul de generale pe care le deţinem despre Teatrul Experimental, ştim că aţi montat acolo un spectacol Caragiale. Cînd şi cu ce prilej ?*

— Stagiunea trecută, am prezentat comedia *O scrisoare pierdută*. Înscrierea lui Caragiale în repertoriul nostru nu era legată de un eveniment special, ci, a corespuns obiectivelor mari pe care le urmăreşte Teatrul Experimental al Universităţii din Chile, de la înfiinţarea sa.

— *Titulatura formaţiei dv.: Teatrul Experimental al Universităţii din Chile corespunde unei situaţii de fapt ?*

— Teatrul Experimental a luat naştere în anul 1941, sub egida Universităţii din Chile, din iniţiativa unui grup de profesori şi studenţi. Directorul teatrului era Pedro de Lavarra, profesor de limba spaniolă, un pasionat al teatrului. Actorii şi tehnicienii au fost recrutaţi tot din rîndurile profesorilor şi studenţilor.

Lucrînd sub egida Universităţii, sîntem totuşi un teatru autonom, cu o formă de organizare proprie. Teatrul este condus de un comitet executiv din care fac parte şefii diferitelor secţii. Prin vot secret, consiliul alege din rîndurile sale pe directorul teatrului, regizorul principal şi pe administrator. Tot consiliului executiv îi incumbă rezolvarea problemelor importante ale activităţii noastre şi, în primul rînd, aceea a repertoriului.

— *Lucraţi de mult în cadrul acestui teatru ?*

— De la înfiinţarea sa. Eram student, de 19 ani, în anul II la drept şi anul I la pedagogie, cînd am luat pentru prima oară legătură cu teatrul. Patima teatrului a încolţit repede în inima mea şi din jurist şi profesor de limba spaniolă, am devenit regizor de teatru.

— *Vorbeaţi mai înainte de obiectivele mari ale teatrului. Vreţi să le precizaţi ?*

— Formaţia noastră şi-a propus să popularizeze autorii clasici, moderni, să stimuleze dramaturgia naţională, să formeze o şcoală teatrală naţională, şi implicit, să educe cadre tinere actoriceşti şi regizorale. Astfel, de la bun început, Teatrul

Experimental şi-a ales un drum mult deosebit de cel al altor teatre chiliene de azi ca şi din trecut. Mişcarea noastră teatrală, ale cărei perioade de înflorire se situează spre sfîrşitul secolului XIX şi în preajma anului 1920, a cunoscut şi cunoaşte şi astăzi sistemul impresarilor. În general, din rîndurile actorilor, se aleg şefi de companii teatrale. Comanditate şi dirijate de diverşi impresari, aceste companii urmăresc un singur ţel: cel comercial. Situaţia de azi este caracteristică şi pentru trecut, sau viceversa. Spre deosebire de aceste formaţii, Teatrul Experimental s-a constituit pe sistemul asociaţiei.

— Trebuie să deducem din cele spuse de dv. că Teatrul Experimental nu este un teatru comercial?

— N-a fost niciodată. Deşi ne-am început activitatea ca o formaţie de amatori, astăzi sîntem un teatru profesionist de stat, singurul, de altfel din Chile. Regizorii, actorii şi tehnicienii sînt salariaţii Universităţii şi deci ai statului, în măsura în care Universitatea din Chile este de stat.

— Şi activitatea teatrului?

— La început modestă, cu un singur spectacol duminică dimineaţa pe scenele teatrelor profesioniste, care ne ofereau adăpost, sau în săli de cinema. Primele spectacole au fost primite cu multă bunăvoinţă. Timp de şase ani am jucat în aceste condiţii. Au fost ani de căutări, de studii. În acest răstimp, am efectuat călătorii de studiu în Europa: am cunoscut tradiţiile şi curentele teatrale din Anglia, Franţa, Italia. Abia în noiembrie 1954 am dobîndit o sală proprie, situată în centrul oraşului „Antonio Varas". Avînd o capacitate de 500 de locuri, sala, iniţial destinată unui cinematograf, este prevăzută cu o scenă foarte mică: şapte metri lungime şi şase metri adîncime; în schimb, are o înălţime de 30 metri. De atunci, luptînd cu ingratitudinile scenei, prezentăm spectacole seară de seară ca orice teatru profesionist.

— Din ce se compune repertoriul dv.?

— În primul rînd, din lucrările dramaturgiei clasice engleze, spaniole, franceze, italiene, ruse. În al doilea rînd, încercăm să valorificăm dramaturgia chiliană din ultimele secole, din păcate, uitată de mulţi. În al treilea rînd, din lucrările dramaturgiei contemporane chiliene şi străine. În felul acesta, îl jucăm pe Molière, Cehov şi

Scenă din „O scrisoare pierdută"

Scenă din „O scrisoare pierdută"

Calderon dela Barca, Garcia Lorca, Pirandello, Giraudoux, Anouilh, Requenna, Buero-Vallejos (un scriitor spaniol modern). Considerăm însă că o mișcare teatrală nouă impune o dramaturgie nouă. În acest sens, eforturile noastre converg spre stimularea dramaturgiei autohtone. Pe această linie am înregistrat unele succese. Vă pot cita cîțiva dintre dramaturgii formați de teatrul nostru: Maria Assuncion Requenna, Luco Cruciaya și Daniel Barros. Pe de altă parte, revista noastră de teatru „Teatro" publică lunar cîte o piesă, contribuind în acest fel la dezvoltarea dramaturgiei noastre.

— *Înscrierea unei piese în repertoriu este legată de o aprobare din partea Universității?*

— În ultima instanță, desigur. Întîmpinăm suficiente dificultăți din partea Consiliului Universității. Trebuie să țineți seamă de situația internă din Chile, pentru a înțelege pe ce coordonate se situează îndeobște diferendele noastre.

— *Ce lucrări figurează în repertoriul stagiunii 1955/1956?*

— Întîi, o precizare: stagiunea noastră teatrală nu se extinde pe doi ani, ci pe unul. Diferențele de latitudine geografică dintre Europa și America de sud determină și o altă împărțire a anului în anotimpuri: respectînd tradițiile teatrale, stagiunea începe toamna, adică în aprilie, și sfîrșește vara, în decembrie. Stagiunea anului 1955 am deschis-o cu o piesă italiană, *Un caz interesant*, de Buzatti. Am montat apoi o piesă chiliană a lui Luco Cruciaya, *Văduva lui Apablaza*. Au urmat *Alcadele din Zalameea* a lui Calderon dela Barca, *Hedda Gabler* de Ibsen, jucată cu prilejul comemorării scriitorului norvegian. Vom încheia stagiunea cu *Pălăria de paie*, a lui Labiche.

— *În repertoriul dv. apar genuri foarte diferite. Cărui public vă adresați cu precădere?*

— Intelectualilor, salariaților, muncitorilor. În prima perioadă a activității noastre ne adresam în special intelectualității. Astăzi, ca toate teatrele din Apus, luptăm pentru cîștigarea spectatorilor. Aceasta prin repertoriu, stilul spectacolelor noastre și prin politica de prețuri. Spre deosebire de teatrele dv., cu prețuri unice pentru toate zilele săptămînii, la noi, în zilele de lucru, cînd teatrul este frecventat cu precădere de salariaţi, preţul unui loc este mai scăzut (250 pesos) decît duminica şi zilele de sărbători (400 pesos), cînd majoritatea spectatorilor provin din rîndurile păturilor avute. Folosim pe scară largă şi sistemul abonamentelor. În afara acestor spectacole plătite, oferim în fiecare joi spectacole gratuite soldaţilor, elevilor şi studenţilor.

— *Spre ce şcoli regizorale se îndreaptă preferinţa dv.? Ne referim la cele create în Europa în ultimii 30 de ani.*

— Problema nu poate fi generalizată. În ultimă instanţă, totul depinde de gustul şi concepţiile unuia sau altuia dintre regizori. Unii înclină spre şcoala lui Copeau, alţii spre şcoala engleză. Cei mai mulţi îl preferă pe Stanislavski.

— *Vorbeaţi la un moment dat despre formarea unei şcoli teatrale naţionale ca de un obiectiv important al Teatrului Experimental. Ce măsuri aţi iniţiat în această direcţie?*

— În 1948, a luat fiinţă o şcoală de artă dramatică, afiliată Universităţii. Pentru moment, şcoala nu se integrează în sistemul învăţămîntului superior, deşi elevii trebuie să fie absolvenţii unei şcoli medii, iar primirea lor se face pe bază de concurs. Şcoala are trei secţii: regie, actorie şi tehnică, aceasta din urmă pregătind pictori, scenografi, creatori de costume şi machiori. Şcolarizarea durează trei ani, după care elevii mai fac un an de practică, chiar în teatrul nostru. În afara obiectelor de strictă specialitate, elevii şcolii studiază istoria artelor, istoria teatrului, tehnica literaturii dramatice. Primul an e comun pentru toate secţile, elevii parcurgînd în special materiile teoretice. Totuşi, elevii actori şi regizori joacă chiar din primul an de şcolarizare, sub îndrumarea profesorilor.

— *Absolvenţii şcolii sînt angajaţii Teatrului Experimental?*

— Nu-i o regulă generală. Cei mai mulţi da. Unii însă sînt primiţi de celelalte teatre.

— *În afara Teatrului Experimental, care sînt instituţiile teatrale importante din Chile?*

— În ordinea importanţei trebuie să citez în primul rînd Teatrul Universităţii catolice din Santiago. Nu-i un teatru de stat, dar nici comercial nu este, fiind subvenţionat de Universitate. Dintre teatrele comerciale, cel mai de seamă este al

Scenă din „O scrisoare pierdută"

Scriitorilor dramatici chilieni. În rest, abundă companii teatrale comerciale, născute şi destrămate prin voinţa diverşilor impresari. În ce priveşte celelalte oraşe ale ţării, acestea cunosc mai ales o dezvoltată mişcare teatrală de amatori.

— Întreprindeţi turnee prin ţară şi străinătate ?

— Condiţiile geografice ale ţării noastre sînt destul de neprielnice deplasărilor. Teatrul dispune totuşi de o formaţie specială de turnee, care vizitează în mod organizat celelalte oraşe. În străinătate n-am fost încă, dar vom organiza un mare turneu în America Latină.

— Întreţineţi legături cu celelalte teatre ale Americii Latine ?

— Cu unele, foarte strînse. Teatrul Experimental este considerat ca un exponent al mişcării teatrale sud-americane. De aceea primim numeroase invitaţii din partea diverselor teatre, iar în şcoala noastră studiază şi mulţi străini.

— Am vrea să revenim la o întrebare anterioară şi să vă solicităm amănunte despre montarea spectacolului O scrisoare pierdută *şi reacţia publicului.*

— Deşi am avut unele temeri în ceea ce priveşte caracterul lui pronunţat naţional, publicul chilian l-a înţeles din plin pe Caragiale, gustîndu-l ca pe un scriitor chilian. La fiecare din cele peste 50 de spectacole ale *Scrisorii pierdute* sala teatrului a fost plină. Rezolvarea scenică a spectacolului a fost legată, în primul rînd, de posibilităţile reduse ale scenei noastre. De aceea am montat spectacolul numai în două decoruri în loc de trei, iniţial prevăzute de text : decorul actului I şi III. Profitînd de înălţimea scenei, decorul actului III era suspendat şi coborît la momentul oportun. În felul acesta, pauza dintre actul II şi III era redusă la cinci minute. Finalul piesei, deşi jucat în decorul actului I, a căpătat o rezolvare plastică nouă : deschizînd uşa fundalului spre grădina casei şi luminînd puternic scena, am creat o legătură organică între exterior şi interior. De altfel, unele din rezolvările scenice ne-au fost sugerate de monografia tipărită cu prilejul Centenarului Caragiale.

Interlocutorul nostru îşi cercetă îngrijorat ceasul : depăşisem de mult timpul îngăduit. Scuzîndu-se, d-l Domingo Piga îşi ia rămas bun de la noi.

Conducîndu-l spre uşă, îi mai punem o ultimă întrebare :

— Impresiile dv. despre teatrul nostru ?

— Excelente. Am văzut o serie de spectacole deosebit de valoroase. Mi-a plăcut Marcel Anghelescu în *Matei Millo,* tot ansamblul la *Trei generaţii.* M-au impresionat *Apus de soare* şi *Pădurea.* Am avut prilejul să asist la repetiţiile cu *Horia* şi *Volpone,* lucru la fel de instructiv pentru mine, ca şi contactul nemijlocit cu oamenii de teatru din Romînia.

Zîmbind adăugă :

— Am o singură observaţie de făcut : spectacolele sînt mult prea lungi. Spectatorul chilian nu suportă un spectacol depăşind două ore. În unele cazuri, piesa propriu-zisă nu e atît de lungă, în schimb pauzele sînt exagerate... Desigur, observaţia mea nu se referă decît la aspectul formal al spectacolului teatral, nicidecum la esenţa sa, care rămîne remarcabilă.

Ne-am despărţit în stradă, mulţumindu-i pentru informaţiile căpătate şi pentru fotografiile înfăţişînd aspecte din spectacolul O scrisoare pierdută *pe scena îndepărtatului Teatru Experimental din Chile.*

V. D.

Motoo Hatta: „Teatrul japonez are origini străvechi"...

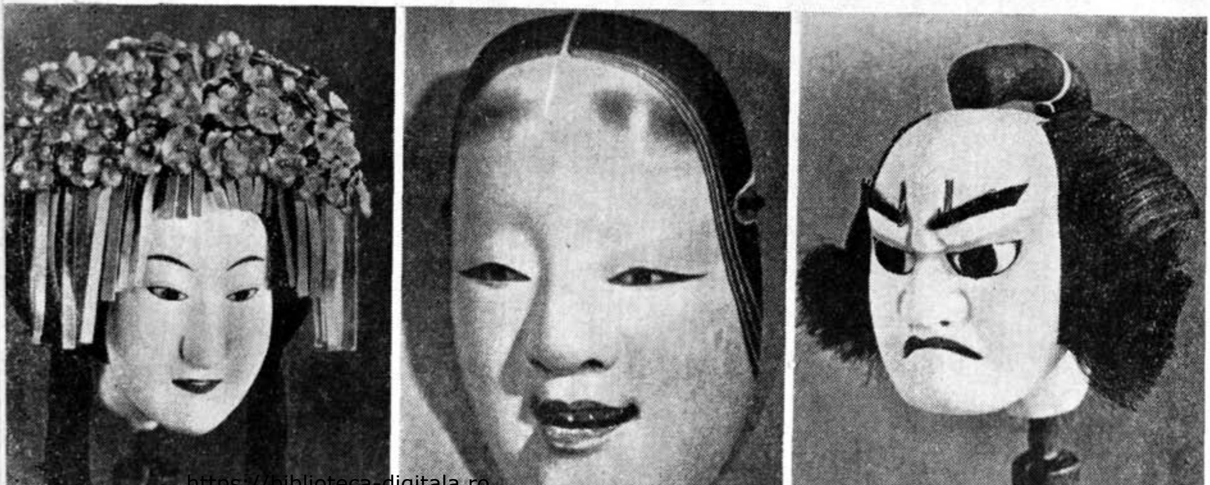
Motoo Hatta — directorul şi regizorul-şef al Institutului de Regie din Tokio, membru al Comitetului Congresului Naţional al Culturii din Japonia — a participat vreme de mai bine de 30 de ani, în calitate de director de scenă, la mişcarea democratică a teatrului japonez. Împiedicat în anii războiului să-şi desfăşoare în chip organizat activitatea, el şi-a reluat-o abia după 1955, înfiinţînd Institutul de Regie, pe care-l conduce. În afară de nenumărate piese tradiţionale-autohtone, Motoo Hatta a pus în scenă la teatrul Skiji *din Tokio:* Visul unei nopţi de vară *de Shakespeare,* Revizorul, Avarul, Tartuffe, Don Juan *etc.*

Ca oaspete al redacţiei noastre, d-sa ne-a împărtăşit cîteva lucruri despre teatrul japonez.

— Teatrul japonez este complet diferit de teatrul european; la noi există forme foarte vechi, specifice. Astfel, cea mai veche manifestare este aceea denumită *Bugaku*, practicată în cadrul ceremonialului de curte şi care s-a menţinut numeroase veacuri, înflorind mai ales în secolele VIII şi IX. Adusă din Coreea şi China, această formă spectacologică avea mai mult caracterul unui dans carnavalesc. Mai tîrziu, teatrul s-a depărtat de curtea imperială, mutîndu-şi scena la curţile marilor moşieri şi feudali. Noul teatru *(Nogaku)* însemna un pas înainte pe drumul perfecţionării tehnicii dramatice. În faţa unor cercuri limitate de spectatori, pe scenă se desfăşura un fel de recital poetic cu acompaniament instrumental. Exista, concomitent cu acesta, aş putea spune o altă ramură — teatrul *Kioben* — adresată într-o măsură mai mare oamenilor de rînd. Subliniez că la baza acestuia stăteau teme şi creaţii folclorice.

— Dar teatrul Kabuki?

Teatrul Nô: măşti de marionete



Teatrul Kabuki : scenă dintr-o piesă jucată în 1953

— E forma sub care europenii cunosc mai bine teatrul japonez. Acesta e teatrul a cărui naștere se produce în secolul XVII, teatrul cu cea mai mare influență asupra publicului și susținut mai cu seamă de negustorimea orașelor. Teatrul Kabuki era un adevărat imn optimist închinat vieții, o demonstrație a bucuriei de a trăi. Se cerea o mimică actoricească mai complexă, o mișcare scenică bogată, un acompaniament muzical susținut.

Așa cum se intimplă de obicei, influența claselor stăpinitoare și-a pus și in acest sector o amprentă negativă, împingind genul Kabuki spre un formalism exterior, estetizindu-l, în dauna adevărului vieții, ducindu-l la scheme-șablon de genul dublei sinucideri din dragoste etc.

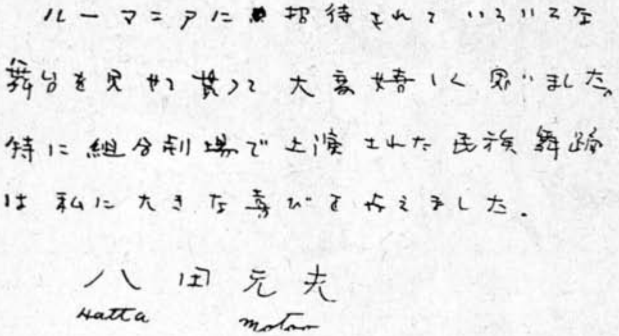
— *Influența teatrului european s-a făcut simțită, deci, destul de tîrziu*...

— Într-adevăr, deși celelalte ramuri ale artei, pictura, sculptura, muzica s-au dezvoltat, genul de teatru Kabuki a rămas în vechea sa albie cu teme feudale, lipsit de o dramaturgie modernă. A fost greu pentru regizorii, autorii și actorii japonezi să studieze teatrul european. Dificultatea a fost sporită de necunoașterea limbilor străine, a obiceiurilor.

În 1890 s-au făcut primele încercări de creare a unei școli moderne japoneze, la început cu o bază progresistă, realistă, apoi, odată cu intrarea Japoniei în orbita capitalismului (după războiul ruso-japonez din 1905), teatrul japonez a început să poarte pecetea societății în care el avea să se dezvolte. Și, totuși, după 1907, mai multe grupuri de intelectuali progresiști dau un suflu nou de viață teatrului : apar societăți literare înaintate, apare „teatrul liber“, desigur fără a avea nici o inrudire cu mișcarea inițiată ceva mai devreme de Antoine în Franța. Atunci se desemnează contururile teatrului japonez modern, apare dramaturgia modernă japoneză, orientată de profesorul Subboutri, și mai ales de Osanay. În 1909 se traduc, la noi, piesele lui Shakespeare, se reprezintă intiia oară Ibsen. De fapt, asimilarea teatrului european s-a făcut neorganic, teatrul nostru orientindu-se mai mult pe o linie naturalistă, manieră care avea să domine multă vreme teatrul japonez.

Osanay a vizitat Europa, a cunoscut diversele curente teatrale, a stăruit asupra dramei ruse, și mai ales a studiat de aproape sistemul Stanislavski.

Ar trebui poate să pomenim cîte ceva despre numeroasele dar efemerele companii teatrale care au dat spectacole cu piese europene, dar e mai bine să ne oprim asupra unei date importante din istoria teatrului japonez — anul 1921, anul formării „Companiei dramatice de avangardă". Conducătorii acestei companii au avut de înfruntat aprige represiuni polițienești. Creșterii mișcării muncitorești îi corespunde o nouă orientare a teatrului, tot mai apropiată de metoda realistă. Se reprezintă în fața publicului *Mama* de Gorki... În timpul războiului, conducătorii teatrelor cu orientare democratică, apropiați de clasa muncitoare, au fost arestați, schingiuiți... Abia în 1945, mișcarea teatrală a putut să-și afirme principiile ei dramatice, prin grupurile de dramaturgi organizate, prin „Noua companie de dramaturgie". Forțele de ocupație americane au exercitat și ele măsuri restrictive împotriva manifestărilor noastre teatrale, cenzurînd uneori chiar piese americane, ca de pildă cele semnate de Odets sau Hellman !



ルーマニアに招待されていろいろな
舞台を見せて貰って大変嬉しく思いました。
特に組合劇場で上演された民族舞踊
は私に大きな喜びを与えました。

八田元夫
Hatta Motoo

Sînt fericit că mă găsesc în țara dv. și că pot cunoaște atîtea aspecte interesante ale teatrului romînesc. Am fost impresionat în mod special de dansurile populare executate de ansamblul C.C.S.

Motoo Hatta

Astăzi există în Japonia o bogată activitate teatrală, susținută de organizațiile muncitorești ; de asemenea au apărut un număr mare de piese scrise de oameni ai muncii pentru spectacolele cu amatori.

Un rol însemnat în viața culturală a Japoniei îl joacă Congresul Național al Culturii, care cuprinde și un departament de dramaturgie. Este o organizație în cadrul căreia cercurile de profesioniști se consultă între ei și dezbat în conferințe felurite probleme, privind dezvoltarea artelor noastre. Printre altele, oamenii de teatru studiază felul în care s-ar putea grefa sistemul lui Stanislavski pe tradițiile teatrului japonez. Străduința noastră — *a încheiat Motoo Hatta* — este de a pune teatrul japonez în slujba păcii și a democrației. Este mesajul pe care l-am descifrat și în frumoasele realizări ale teatrului romînesc...

A. P.

cronica

HORIA DELEANU

Intre concluzii și premise

M-me de Staël îi scria într-un rînd celebrului actor francez Talma: „Arta dumneavoastră este pentru mine mai presus de toate celelalte: e trecătoare ca tinerețea, frumusețea, fericirea, și tocmai imposibilitatea de a o fixa, cum se întîmplă în pictură și poezie, o face și mai prețioasă“.

Un sentiment asemănător de regret, împletit cu un mănunchi de proaspete și trainice amintiri, am încercat parcă și noi la închiderea admirabilului festival de primăvară al teatrului romînesc. Prea au fost multe momentele de autentică încîntare artistică, prezente în desfășurarea paradei celor peste douăzeci de teatre, răsărite ca prin minune și înrădăcinate acum temeinic în realitatea noastră culturală, pentru a ne putea despărți cu indiferență de ele. Și încercînd, după un scurt răstimp, să ne obiectivăm, să le privim cu o luciditate rece, trebuie să facem un efort, posibil numai în perspectiva necesității.

Scepticismul celor care priveau cu o îngăduință amabilă această Decadă a dramaturgiei originale, ca și entuziasmul nestăvilit al pasionaților s-au transformat astăzi într-o convingere neclintită că evenimentul trăit de curînd a fost neobișnuit și că a lăsat dîre adînci, cu neputință de ignorat, pe drumul dezvoltării fertile a teatrului nostru.

Încetul cu încetul, dincolo de momentele de efuziune lirică, își fac loc o serie de constatări, care capătă tot mai mult dreptul de a-și zice concluzii.

Un rol extrem de însemnat l-a jucat și de data aceasta „majestatea sa cuvîntul“. Cele mai valoroase realizări pe planul artei teatrale au fost înregistrate de colectivele care au pornit de la texte cu necontestate valențe artistice. Tabelul premiilor înscrie pe locul întîi reprezentarea Preludiului *(Teatrul de Stat din Galați) și a* Citadelei sfărîmate *(secția maghiară a Teatrului din Oradea), iar puțin mai încolo aceea a* Zilelor obișnuite *(secția maghiară din Baia Mare) și a* Ultimei ore *(secția romînă a aceluiași teatru), confirmînd, fără drept de apel, însemnătatea considerabilă a piesei ca bază a spectacolului.*

Dacă afirmația anterioară se vede contrazisă de frumoasele creații actoricești ale Cristinei Tacoi (Inima noastră), *ale lui Gheorghe Leahu* (Boieri și țărani) *sau ale Eugeniei Petrescu* (Atențiune, copii !), *în piese cu stîngăcii, inadvertențe literare, aceasta este datorită numai unei aparențe. Fiindcă timbrul propriu, harul interpreților, s-a grefat în aceste cazuri tocmai pe existența, bogată în sensuri și accente emoționale, a cîte unui personaj plămădit cu talent de autorii unor lucrări destul de slabe în ansamblul lor.*

În întîlnirea prietenească, pasionată, cu textul dramatic, diferit situat pe scara valorilor literare, dar orientat invariabil pe linia investigației în teritoriul realității noi, regizorii și actorii teatrelor din regiuni au făcut o încurajatoare demonstrație. Ei ne-au dovedit că adevăratele forțe artistice pe tărîmul teatrului există, abundă, pe întreg cuprinsul țării.

Crin Teodorescu, Grof Ladislau, Mihai Dimiu, Harag György au răspuns răspicat, prin inteligentele și originalele lor compoziții regizorale, acelora care, de la o vreme, se lamentează, cu respirația întretăiată, pe tema unei crize acute a direcției de scenă. Am fost ispitit, după fiecare spectacol realizat de cei de mai sus, să mă *adresez unor confraţi de ai lor bucureşteni, arătîndu-le că mănuşa îndrăznelii creatoare, pe care ei o aruncă în ultima vreme mereu — din păcate, mai cu seamă în coloanele gazetelor — a fost ridicată şi e în mîini bune.*

Tot aşa cum îmi căutam interlocutorul — care s-a tot îndoit de eficienţa infuziei tineretului în teatru şi a educaţiei artistice primite la Institut —, cînd m-am trezit profund emoţionat în stal de realizările excepţionale ale Cocăi Andronescu, ale lui Matei Alexandru, Dana Comnea, Genoveva Preda, Eliza Plopeanu, Ion Vîlcu, Cseke Sándor ş. a. Tinerii aceştia, cu distincte personalităţi actoriceşti, şi-au dat cu succes examenul în Decadă pe partiturile unor eroi pozitivi — nu totdeauna desăvîrşit întruchipaţi încă pe scena romînească —, care ne-au sedus, solicitînd imperios identificarea, la dimensiunile reale, cu contemporanii noştri.

Pînă şi critica dramatică — a cărei incriminată platitudine şi lipsă de inventivitate inspirau pe o scriitoare, în paginile revistei noastre, să-i închine malițios cuplete de altă dată — s-a trezit din somnolenţă, în cele zece zile de efervescenţă artistică, şi a consemnat cu promptitudine şi adesea cu competenţă (excepţie fac unele improvizaţii vinovate, de soiul cronicii Notei zero la purtare *prezentate de Teatrul din Craiova, semnată prudent G. R.), bogăţia de spectacole prezentate pe scenele bucureştene. Ea a dovedit — şi o aşteptăm de acum înainte consecventă pe această linie — că fenomenul teatral poate fi găzduit cu mai multă frecvenţă şi regularitate în paginile gazetelor noastre.*

În afară de aceasta ...
Trebuie adăugat că ...
A mai ieşit în evidenţă ...
Pe lîngă cele de mai sus ...

Sînt nenumărate alte constatări, care îşi aşteaptă rîndul să fie înşirate pe itinerariul concluziilor Decadei. Mi se pare însă insuficientă alinierea lor grăbită, în slove de maşină de scris sau de tipar, pe lungi coloane imaculate de hîrtie. Parcă ar fi mai înţelept să ne împăcăm cu ideea că avem de-a face cu o serie de premise, care trebuie studiate cu profunzime, minuţiozitate, competenţă şi răbdare. Independent de mulţimea şi varietatea concluziilor pe care trebuie să le tragem, este limpede că ne găsim, în orice caz, în faţa unor premise susceptibile să condiţioneze, azi mai mult ca oricînd altă dată, dezvoltarea excepţional de înfloritoare a teatrului nostru.

Un preludiu promiţător

Piesa Anei Novac, alcătuită mai mult din fragmente dramatice avînd fiecare arhitectura sa proprie, decît dintr-un ansamblu deplin închegat, e scrisă totuşi cu un simţ sigur al frazei rostite, al replicii ; e plină de idei al căror suport îl constituie cîteva caractere puternice, exprimate laconic într-un limbaj clar ; e străbătută în permanenţă de o undă de lirism, ce stăruie ca o pecete pe gîndurile eroilor săi. Spaţiul ei poetic nu e o grădină aranjată după toate legile esteticii, ci o pădure sălbatică, cu copaci de toate vîrstele, din spatele cărora poeta zvîrle cu întrebări — una după alta — impunîndu-ţi un dialog dificil şi prevenindu-te parcă cu un surîs maliţios : „nu e nevoie să-mi răspunzi pe loc, poţi să te gîndeşti şi acasă". Şi, într-adevăr, pleci de la teatru îngîndurat. *Preludiu* e o piesă grea. Deţelenirea şi ridicarea ei la rang de spectacol implică măiestrie, muncă migăloasă, aspră dar pasionantă, elan şi talent. Aceste virtuţi le-a dovedit din plin colectivul Teatrului de Stat din Galaţi, în frunte cu Crin Teodorescu, ceea ce explică de altfel izbînda sa artistică.

Problema vocaţiei, a talentului în teatru, a fraternizării generaţiilor de artişti (maeştri şi ucenici), a eticii artistice, a dragostei, a luptei împotriva ideologiei antirealiste îşi află în spectacolul lui Crin Teodorescu un răspuns neted. În confruntarea vieţii din culise, înfăţişată în actul I, cu ceea ce se întîmplă în cele următoare, regizorul creează diferenţa dintre ieri şi azi : un ieri încărcat de ofense, de compromisuri şi de amărăciunea unei demnităţi ultragiate ; un astăzi luminos, în care tineretul poate să-şi aleagă drumul, potrivit cu aptitudinile sale, să înveţe, să viseze şi să înfăptuiască, să creeze, să iubească şi să se bucure de viaţă.

Această teză majoră a regiei s-a transmis spectatorului printr-un joc cald, impetuos, susţinut pînă la capăt, în special

Scenă din „Preludiu"

de interpreţii personajelor a căror înfăţişare morală se structurează în condiţiile de astăzi : Matei Alexandru (Adam), Alexandru Azoiţei (Andrei), Sebastian Radovici (Mihai, cu drumul său mai complicat), Dana Comnea (Ana), Genoveva Preda (Balerina). Grupul acestor interpreţi a fost echipa de şoc a spectacolului. Ei au susţinut din plin ritmul, nervul şi tensiunea sentimentelor jucate, mişcîndu-se organic în viaţa scenei pe itinerariul relaţiilor impuse de regie.

Printr-o prezenţă scenică puternică, prin atacarea fermă a replicii — rezultat al unei gîndiri intense —, dramatic dar impunîndu-şi o anume reţinere (trădată numai de două ori, în actele II si IV, cînd s-a răstit, inutil şi strident, la Balaur), simpatic şi omenesc, Matei Alexandru creează un conducător de partid într-un fel cu totul străin de retorismul fals romantic, de calmul duhovnicesc, care au denaturat în destule cazuri chipul unor asemenea eroi. Că eroii pozitivi pot înceta de a mai fi palizi pe scenă o dovedeşte şi interpretarea lui Alexandru Azoiţei. Discreţia şi demnitatea iubirii sale pentru Ana au făcut-o pe aceasta să nu prindă tîlcul tulburătoarei mărturisiri din finalul tabloului 3, ridicată de interpret la o adevărată culme dramatică a rolului (în paranteză fie spus, regia ar fi putut să evite şi aici ieşirea precipitată din scenă a eroului, procedeu care, repetat prea des în finalurile scenelor dramatice, se transformă într-un clişeu).

Trebuie remarcate concepţia realistă a regiei şi creaţia lui Radovici în rolul Mihai. Rătăcirea personajului e jucată cu atîta sinceritate, eroul — tip egocentric prin excelenţă — îşi simte atît de dureros ratarea, încît acest lucru nu numai că nu atenuează sentinţa critică a spectacolului, dar dă o nouă dimensiune perspectivei schiţate omului : aceea de a găsi în el însuşi puterea de a se salva.

Dana Comnea aduce în rolul Anei elan, inteligenţă şi căldură, gata în orice clipă să depăşească sentimentele de mijloc, să dea în clocot, cum s-ar spune, să atingă acea totală dăruire de sine pe care o implică personajul acesta, să sacrifice posibilităţile — nespus de scumpe — ale realizării sale artistice de dragul omului iubit.

Genoveva Preda a fost, în actul I, un fulg de zăpadă şi nu-i putem reproşa decît refuzul de a-şi întina într-o oarecare măsură puritatea, pentru a sugera stricăciunea încuibată în această mică hoaţă, care spune cu atîta dezinvoltură că mama ei se află în comă. Acest lucru ar fi fost necesar, pentru ca să apară şi mai pregnante gingăşia şi prospeţimea tinereţii ei, regăsite odată cu rostul în viaţă, dobîndit în actele următoare. (Reproşul se cuvine adresat mai degrabă regizorului care, sedus de posibilităţile oferite de costumul balerinei şi de graţia cu care şi-l poartă, a pedalat — de altfel cu un frumos simţ plastic — pe eleganţă şi diafan.)

Ludmila Petrov e o actriţă talentată, dar cu o sensibilitate nedisciplinată, pe care încă nu şi-o comandă şi nu şi-o dozează cu destulă economie. De aceea, necontenita lacrimă în ochi şi în glas a dat rolului ei o tristeţe maladivă, chiar stările de bucurie avînd un caracter dureros şi, la un moment dat, monoton.

Leonard Calea — actor cu o frumoasă putere de concentrare — apasă din cînd în cînd pe un straniu afectat şi teatral, care dacă în actul I ar mai putea fi explicat prin cinismul şi cabotinismul personajului, în celelalte acte — cînd devine mesagerul înflăcărat al tinereţii, al dorului de creaţie — nu mai are nici un sens.

S-au încadrat frumos în ansamblu : Pălădescu, acesta totuşi acuzînd uneori prea mult şi cu mijloace nefireşti nota copilăroasă a lui Tibi (precipitarea sacadată a mişcărilor şi pripeala frazării sînt abuzive) ; Vera Varzopov (în rolul Liei), a cărei sensibilitate şi simplitate s-ar cere străbătute de mai multă pasiune ; Lulu Savu în Ela ; George Muşceleanu în Demetriu şi Ricardo Colberti ale cărui puţine repetiţii l-au făcut să rămînă încă debitor rolului Bogdan. (Mai multă forţă şi vehemenţă se cereau în scenele demagogice din actul III, cînd joacă o carte pe viaţă şi pe moarte.)

Pe Ştefan Iordănescu l-am lăsat la urmă, fiindcă n-am ştiut în ce lot să-i menţionăm frumoasa realizare în rolul Balaurului : la tineri sau la vîrstnici. Actorul a vădit un deosebit simţ al gradaţiei, interpretînd etapele transformării personajului către a doua sa tinereţe, lipsit însă de eleganţa atitudinii şi a ţinutei, şi de aceea nefiresc pentru cel ce învaţă pe studenţi nu numai nobila rostire a cuvîntului, ci şi graţia cu care un Mercuţio, de pildă, îşi poartă costumul.

Decorul expresiv — totdeauna bun ca plantaţie — oferă largi posibilităţi de joc. Frumos luminat în actul I, este totuşi mai puţin motivat, în acelaşi act, deoarece nu înţelegem ce reprezintă, de pildă, deschizătura panoului din dreapta, prin care actorii apar şi dispar ca nişte salamandre dintr-un cămin uriaş ; după cum nu admitem că spectatorii, presupuşi în culise, ar putea să nu fie deranjaţi de vacarmul celor petrecute în scenă ; în asemenea momente, ar fi fost cazul să se tragă o grea draperie de pluş, despărţitoare, care apare numai decorativ.

Pentru vîrsta sa artistică (patru montări), Crin Teodorescu vădeşte o surprinzătoare maturitate în meşteşugul regiei, fermentată de un temperament neliniştit ; o gîndire care scotoceşte în adîncime caracterele eroilor, o migală de ceasornicar pasionat de amănunte, fără a pierde totuşi din mînă sensul principal al situaţiilor scenice, nota lor dominantă, căutînd în permanenţă adevărul sentimentelor, simplitatea şi o delicată tălmăcire a poeziei textului (vezi finalul actului I). Regizorul are simţul ritmului, al pauzelor de respiraţie sau tensiune, al detaşării momentelor. Pentru dezvoltarea sa (şi a spectacolului) i-am sugera să se concentreze către crearea unei organicităţi mai viguroase în scenele de ansamblu (în scenele de doi se descurcă excelent). Astfel, forfoteala de culise sau panica stîrnită de izbucnirea isterică a amantei fabricantului (actul I), aşteptarea înfrigurată a grupului de candidaţi în faţa uşii fatale a sălii de examen, reacţiile candidaţilor la deschiderea prin surprindere a acestei uşi (cu spirituale soluţii regizorale), sau participarea grupului de studenţi la scena în care Popp află din ziar că a fost distins cu o decoraţie — moment important în dezvoltarea personajului şi a relaţiilor de caldă afecţiune dintre el şi studenţi —, toate acestea sînt gîndite regizoral, corect executate de actori, dar insuficient străbătute de respiraţia comună, de trăirea scenică organică şi autentică a grupurilor umane.

Aceste observaţii critice apar din pricina exigenţei pe care o ridică spectacolul însuşi, atît de bogat în realizări remarcabile şi care — tocmai pentru că îşi află preţuire — se cer cît mai desăvîrşite.

George RAFAEL

Debutul unui talent

Oricît de puţin „comparatist" ar fi un critic, apropierea dintre *Zile obişnuite* de Földes Maria şi *Citadela sfărîmată*, *Familia Kovacs* sau *Trei generaţii* — pentru a nu vorbi decît de piese contemporane — i se oferă spontan, quasi cu necesitate. Aceasta datorită unei evidente analogii în temă : destrămarea (morală şi fizică) a unei familii burgheze. Comparaţia cea mai directă, însă, rămîne de făcut cu *Citadela sfărîmată*, aproape contemporană atît ca plasare a acţiunii, cît şi ca perioadă a elaborării. Era poate de aşteptat ca într-un moment istoric şi într-un mediu similar analogia tematică să aibă corespondenţe şi soluţii dramatice apropiate. Şi, interesant de remarcat, aceasta nu pentru că autorii noştri ar fi izbutit să taie nodul gordian al conflictului principal din societatea noastră — lupta dintre nou şi vechi — ci tocmai pentru că n-au făcut-o în suficientă măsură. În *Zile obişnuite*, conflictul *direct*, care să pună faţă în faţă cele două lumi, e şubred, datorită în primul rînd fragilităţii eroilor pozitivi, inexistenţei lor dramatice. Sub imperiul legilor genului, autoarea — care avea nevoie de un motor al acţiunii — a creat un alt conflict, nu între termenii extremi ai antagonismului social prezentat, ci unul în însuşi sînul familiei destrămate: fiul se ridică împotriva tatălui şi familiei sale, simte nevoie de a evada din cercul ei de fum înecăcios. Obiectivul piesei devine astfel descrierea decăderii burgheziei în nucleul ei social — familia; factorul dinamic — întrebarea: cine se salvează de la pieire? Eroul lui Földes ar putea s-o facă, dar, pînă la sfîrşit, părăseşte lupta şi se sinucide. Se sinucide fiindcă e slab, fiindcă e bolnav şi dezechilibrat sufleteşte, sau fiindcă viaţa i se pare lipsită de perspective? Răspunsul dat de autoare e nedeslușit. Ceea ce încurcă lucrurile aici, credem, e împletirea nedibace a *cazului social* cu un *caz patologic*, pentru că acestea îşi acoperă, îşi umbresc reciproc esenţele.

Autoarea *Zilelor obişnuite* a dovedit, în schimb, o remarcabilă capacitate de descriere a ambianţei, de a crea atmosferă. E, de altfel, şi calitatea lui Lovinescu în *Citadela sfărîmată*; deosebirile rezidă însă în gradul de tensiune, de încărcare dramatică: Lovinescu tinde spre o atmosferă de tensiune dramatică, în timp ce Földes se orientează spre momente tragicomice (*Zile obişnuite* e, de fapt, subintitulată — tragicomedie).

Apoi, ceea ce face ca lucrurile să apară cu totul de sine stătătoare, e localizarea. Oricîte trăsături fundamentale comune ar avea o familie burgheză romînă (din Bucureşti) cu una maghiară (din Tg. Mureş sau Sighet), există o multitudine de nuanţe, în expresii şi în ţinută, care le colorează autonom, le fac de nesubstituit. În acest sens, Földes Maria e înzestrată cu o fină (şi subtil ironică) putere de observare. Ea a demonstrat în *Zile obişnuite* depline posibilităţi de a contura caracterele în dialog, peste care a înţeles foarte bine cum să lase — în plutiri cînd line, cînd apăsătoare — pînzele unei atmosfere de colorată autenticitate locală. Faptul e evident încă de la primul act, în succesiunea unor scene de familie de savoare incontestabilă, în care se instilează picături intense de umor şi ironie. În plus, Földes dispune de o inspirată inventivitate a naraţiunii dramatice. (Povestea caselor naţionalizate, de pildă, vîndute fictiv în virtutea unei iluzorii restaurări a capitalismului e nu numai amuzantă, ci şi caracteristică pentru o întreagă categorie socială.) Ceea ce nu ne poate opri să nu atragem luarea aminte a autoarei asupra unor lungimi, mai ales în expoziţie (actul I), asupra necesităţii unei mai mari concentrări a materialului dramatic.

Eram pe punctul de a aminti că aceste neajunsuri sînt „inerente oricărui început": de fapt, uitasem să precizăm că *Zile obişnuite* e piesa de debut a lui Földes Maria. Insăşi uitarea aceasta e semnificativă: ea atestă, în felul ei, maturitatea autoarei şi valoarea piesei, debutul unui talent real, mai mult decît promiţător.

Montarea de la Baia Mare (secţia maghiară a Teatrului de Stat) a confirmat viabilitatea piesei. Versiunea regiei lui Harag György a acoperit, aproape perfect şi cu minime inadvertenţe, versiunea literară a textului.

Tinerii actori băimăreni au o mare calitate, am putea zice o mare pasiune: aceea de a-şi apropia orice rol cu prospeţimea şi vigoarea cerută de un lucru nou, inedit, de un drum ce trebuie tăiat în piatră.

Personajele au fost conturate prin abundente şi complexe mijloace de expresie, care le-au făcut să trăiască, să fie viabile în scenă. Dintre interpreţii care au dat creaţiile cele mai valoroase, ne-au plăcut în mod deosebit Csiky András, care a rezolvat rolul dificil al fiului tuberculos,

Scenă din „Zile obişnuite"

Földesy Ilona (soția avocatului Keresztesi), Deési Jenö (avocatul Keresztesi), Elekes Emma (Lena) și Sóos Angela (Júlia). Alții, deși s-au orientat bine, n-au asigurat rolurilor o suficientă omogenitate: Páll Magda, de la Teatrul Maghiar din Cluj (mătușa Teréz), din buna intenție de a fi sobră ca actriță, a dat prea multă rigiditate personajului; Nagy Iza (soția lui Gábor) a împrumutat rolului un caracter de excesivă frivolitate în actul I, dar s-a corectat sensibil în jumătatea a doua a piesei.

Era firesc ca slăbiciunile textului în ceea ce privește principalul personaj pozitiv (asistentul universitar Szabó) să se răsfrîngă și asupra interpretării, și aceasta din urmă n-a făcut decît să le accentueze prin jocul inexpresiv și neconvingător al lui Kozma Lajos; Ács Alajos, distribuit în același rol, a fost mai puțin rigid și s-a străduit — cu destul succes — să dea mai mult farmec și luminozitate figurii lui Szabó, fără să putem afirma că jocul său ar fi rezolvat problema personajului pozitiv, ce rămîne, înainte de toate, o problemă deschisă a textului.

Calitățile piesei — dialogul de cele mai multe ori viu și pitoresc, atmosfera — au fost bine puse în valoare de regie. Remarcabile în acest sens, scenele dintre avocatul Keresztesi și soția lui, dintre aceasta și ghicitoare (datorită mai ales lui Földesy Ilona), momentele ilariante de *tutti* din actul II și III, și altele încă. La izbutita lor realizare a contribuit în largă măsură inteligenta înțelegere a regizorului Harag, precum și a actorilor.

Decorurile Elizei Kozma au rotunjit cu discreție atmosfera, deși puteau fi simplificate pe linia indicațiilor oferite de autoare.

Zile obișnuite a prilejuit, în concluzie, un spectacol mai puțin obișnuit, adică a pus în evidență faptul că — bine orientat, condus cu pricepere și plin de pasiune — un colectiv tînăr poate furniza oricînd dovezi de incontestabilă maturitate artistică. Semnalăm cu bucurie efortul actorilor din Baia Mare de a-și găsi un făgaș cît mai apropiat de ceea ce, în artă, se cheamă *stil*.

In limitele textului

E cunoscut din psihologie fenomenul lui *déjà vu*, care face să ne apară cunoscute persoane și locuri pe care nu le-am cercetat niciodată înainte. Simțurile și chiar rațiunea ne sînt înșelate de elemente analoge, sedimentate în noi, care se suprapun obiectului contemplat. O asemenea senzație — păstrînd doar metafora — am trăit-o la spectacolul *Torpilorul roșu*. Am recunoscut în însăilarea acțiunii numeroase elemente ale unor piese văzute mai de mult: *Uraganul* de Bill-Beloțerkovski; *Sfîrșitul escadrei* a lui Al. Korneiciuc; *Tragedia optimistă* de Vs. Vișnevski, dar, mai cu seamă — și nu e vorba numai de corespondențe ale factorilor exteriori —, analogia se cere operată în raport cu *Sfîrșitul escadrei*.

Se va putea observa că analogia subzistă în înseși evenimentele evocate, care, desigur, ar fi putut genera episoade dramatice și chiar figuri identice. Și am putea accepta o atare observație dacă am fi convinși că Vladimir Colin, autorul *Torpilorului roșu*, a plecat de la ele, de la fapte, de la istorie, și că le-a urmărit tot timpul în plăsmuirea narațiunii și a personajelor sale dramatice. Convingerea noastră e, însă, alta.

Vladimir Colin a avut, fără îndoială, o fericită inspirație cînd și-a fixat atenția asupra episodului revoluționar din decembrie 1917, la Sulina: a fost un moment în care istoria poporului nostru s-a întîlnit cu istoria popoarelor sovietice. Să recunoaștem, ideea unei piese țesute pe această acțiune era cît se poate de fascinantă și de fertilă pentru un autor. Numai că Vladimir Colin s-a oprit aici, la acest dat inițial. Locul istoriei, al vieții, a fost luat, în piesă, de literatură; de aici impresia netă că *Torpilorul roșu* e un mozaic de momente *déjà vu*.

N-am vrea să se înțeleagă că piesa n-ar avea totuși un fir narativ al ei, o logică proprie, că autorul a fost cu totul lipsit de invenție. Povestea lui Colin despre marinarii de pe torpiloarele de la Sulina, care au încercat să se răscoale și să împiedice intervenția romînească la Odesa, corespunde unei realități istorice. Dar modul în care Vladimir Colin și-a condus intriga, conflictul și personajele a generat o rezultantă *literară*, adică ține mai mult de *cultura dramaturgică* a autorului, decît de *capacitatea sa de retrăire artistică*. Or, trebuie să convenim că a lucra după modelul modelului înseamnă a lipsi opera de artă de originalitate, de amprenta ei de autenticitate, de fiorul care o face unică, ireductibilă.

Teatrul din Constanţa nu s-a oprit la aceste considerații. Însă, spectacolul de acolo ne-a dat prilejul să facem o ierarhizare oarecum inversată a factorilor lui constitutivi: scenografie — interpretare — regie. (Mai trebuie subliniat că o asemenea inversiune implică însăşi rezerva noastră principală asupra întregii realizări ?) În fapt, creatorul decorurilor (Nicolae Lebas) a fost cel care, din capul locului, a dat claritate şi ţinută întregii montări. Lucrînd pe cît de simplu, pe atît de expresiv, cu perdele cenuşii, Lebas a soluţionat cu mînă uşoară ambianţa celor şase tablouri, dintre care inspirate au fost casa pescarului Irofei (3), cîrciuma lui Mastrofilio (2) şi puntea torpilorului „Viteazul" (5). Decorurile din tablourile 1 şi 6, deşi îngrijite, au fost mai puţin originale, amintind montările Mossovietului *(Uraganul)*.

Aşa cum o încăpere în care totul e curat şi dispus cu gust te îmbie s-o locuieşti, tot aşa — credem — decorurile lui Lebas au avut darul să stimuleze jocul actorilor, să-i dea limpezime şi naturaleţe.

Poate că autorul *Torpilorului roşu* nu se aştepta ca figura cea mai realizată, în spectacol, să fie cîrciumarul Mastrofilio, şi totuşi aşa a fost. Aceasta, nu numai datorită remarcabilului talent de comedian al lui Constantin Morţun, ci şi modului în care Colin şi-a tratat personajul, în limitele episodicului pitoresc. Mastrofilio rămîne o figură complexă, prezentată — în ciuda destinaţiei periferice — în ipostaze multiple, comice şi tragicomice, care îi conferă un caracter integral. Din aceleaşi pricini, generate de text şi de angajarea actorilor, la fel de valabili ni s-au părut sergentul-major Găină, căruia Emil Sassu i-a imprimat o indiscutabilă autenticitate, maşinistul Juraşcu, sincer interpretat de Romeo Mogoş, cum şi artelnicul Iofciu, ale cărui faţete s-au oglindit fidel în jocul lui Mircea Psatta. O apreciere analogă am putea face relativ la Costoi, căpitanul de arme, cu rezerva surplusului de şarjă care a alterat compoziţia, de altfel savuroasă, a lui Petre Ştefănescu, şi de asemenea la santinela Mişa, dacă C. Guţu n-ar fi fost excesiv în mişcare şi intonaţii. Palidă a fost, în schimb, interpretarea lui Costel Rădulescu (Ojog). Expresiv şi sobru jocul lui Şt. Moisescu (cpt. Maltezianu) şi al lui Oct. Uleu (Romaşcanu).

Scenă din „Torpilorul roşu"

Mai puţin potriviţi în roluri ni s-au părut Dumitru Bitang (timonierul Voicu) şi Coca Dumitriu Drugan (Dunia), nu atît din pricina diferenţei de vîrstă (ei formează un cuplu de îndrăgostiţi), cît pentru insuficienta vigoare a celui dintîi şi pentru afectarea în joc a Cocăi Dumitriu Drugan.

În ceea ce priveşte regia lui Bernard Lebli, am avut impresia că aceasta mai mult a secondat, a observat din urmă jocul actorilor, decît că l-ar fi condus. Acest procedeu n-a prilejuit, desigur, o creaţie regizorală, dar — prin retuşările şi clarificările pe parcurs — a ferit spectacolul de discontinuităţi şi dezechilibrări, cu excepţia amintitelor excese compoziţionale.

Florian POTRA

Teatru epic sau roman teatralizat?

Operă a unui tînăr debutant, *Boieri şi ţărani* de Alex. Sever incearcă în mod curajos să aducă pe scenă o temă de o dramatică gravitate (răscoalele din 1907), temă care — deşi a cunoscut remarcabile realizări în poezie şi roman — pînă în prezent nu a fost abordată în cadrul genului dramatic. *(Pirjolul* este o dramatizare !) Faptul acesta justifică în mare parte curiozitatea și atenția cu care cronicarul urmărește, în spectacolul Teatrului de Stat din Pitești, desfășurarea celor 13 tablouri ale acestei „povestiri dramatice". Așa cum a fost realizată, opera reflectă pe întregul ei parcurs tinerețea autorului. Spontaneitatea ideii, sclipirea replicii, violența curată a conflictului se amestecă peste tot, într-un foarte inegal dozaj, cu elemente retorice monologate, cu suspensii nejustificate, cu inadvertențe de compoziție scenică, ce atîrnă ca un balast în economia severă a spectacolului. Toate aceste contradicții dovedesc totuși un talent literar (orientat mai mult spre epică decît spre dramă) care, deși a atacat o temă cu multiple carate scenice, nu a reușit totuși să se mențină în limitele rigide și severe ale genului dramatic.

„Povestirea dramatică" *Boieri și țărani* se plasează, ca gen literar, undeva la fruntarile instabile dintre roman și dramă socială. De aici, o serie întreagă de dificultăți, de forme hibride în compoziție : pe de o parte dialog și personaje scenice (uneori bine realizate), conflict multiplu, deznodămînt tragic ; pe de alta, îmbrățișarea prea largă a tematicii, respirația nu pe acte ci pe capitole de roman (13 tablouri !), extensiune în loc de intensitate, descriere în loc de desfășurare. Teatrul, spre deosebire de roman sau film, este o artă de mare sinteză, în care, de cele mai multe ori, prin dozarea amănuntului, se realizează mai mult și mai profund decît prin aducerea în scenă a celor mai cumplite furtuni istorice. Or, în vasta economie a dramei sale, Alex. Sever a uitat, la un moment dat, de unde a plecat, unde vrea să ajungă și, mai ales, care sînt mijloacele artistice cu care e obligat să opereze. Din cauza aceasta, a alunecat de la intenția de frescă dramatică la una cinematografică, pentru ca rezultatul final să fie o „povestire dramatică", în care pretențiile scenei se ciocnesc continuu de structura epică a textului, provocînd astfel nu numai o hibridizare a temei, dar — ceea ce este mai grav — și una a emoției de ansamblu.

Autorul, dus de șuvoiul ispititor dar tulbure al acțiunii, a schimbat, de mai multe ori pe parcurs, gama dramatică. Ca orice operă de artă, piesa de teatru trebuie să-și respecte „cheia", tonalitatea. Nu trebuie uitat că la originea teatrului european stau cele trei unități : de loc, de timp și de acțiune. Chiar dacă, în cursul istoriei, acestea s-au transformat, principiul unității dramatice — în care ca într-un aliaj nou se topesc cele trei unități ale clasicismului — rămîne o lege artistică valabilă și astăzi. De aceea, o acțiune începută în tonuri grave, aproape macabre (vezi tabloul [1]), nu permite decît cu enormă dificultate, alunecarea în comedie sau burlesc.

În *Boieri și țărani*, autorul pune față în față conacul boierului Timofti și satul țăranului Țarălungă, năpăstuit de mizerie, ca expresie a două lumi diferite. De o parte, exploatare, conservatorism, cruzime ; de altă parte, mizerie, revoltă mocnită sub cenușa ignoranței și a tradiției. Pînă aici, „totul e perfect" (pe plan literar vorbind). La un moment dat, însă, autorul pune în funcție două peneluri, două stiluri : în timp ce boierul Barbu Timofti evoluează pe gamele grave ale dramei, crește ca un erou clasic (fiind cel mai teatral personaj al piesei), țăranii sînt prezentați într-o tonalitate grotescă, breugheliană, sau de farsă : gen commedia dell'arte. Boierul, deși reacționar pînă la sînge, rămîne totuși eroul unor principii, al unei voințe : cade ca o victimă, deși nu are dreptate ; cade ca un om, deși e o fiară. În schimb, țăranii, deși luptători ai unei cauze drepte, apar grotești și apocaliptici în pornirea lor de a incendia și de a se răzbuna. De ce ? În alambicul intim al compoziției, s-a produs o confuzie : s-au amestecat premisele dramatice (ale eroilor negativi) cu cele comice (ale celor pozitivi). Conflictul rezultă parcă din întîlnirea unor eroi ce vin din două piese diferite, din două modalități de viață diferite. Confuzia aceasta devine de-a dreptul dureroasă în scena imortalizată de pictorul Băncilă. Cer macabru, flăcări la orizont, siluetele tragice ale țăranilor încremeniți în așteptare ; împușcături, vaiete. Scena se umple de cadavre (ah, problema asta a crimei pe scenă !), efect de tragedie care trece dincolo de emoție, atingînd aproape nervul idiosincrazic al durerii fizice. În clipa aceasta, apare un fel de Ion-Nebunul, bețiv și idiot. Publicul e derutat : aflîndu-se încă sub impresia șocului tragic provocat de împușcături, el se vede dintr-o dată solicitat să rîdă. Toboșarul satului, turmentat și puțin năuc, începe un monolog confuz, pentru ca, atunci cînd cade sub gloanțe (alte emoții !), lumea să izbucnească spontan în rîs. Evadarea din dramă s-a comis; răniții pot să geamă la nesfîrșit, nimeni nu-i mai crede. Nu-i mai crede, pentru că — uite — dintre ei se ridică nasul roșu al chiaburului Bordei, care, după o serie de figuri șmecherești, nu găsește altceva mai bun de făcut decît să fure pălăriile și opincile celor morți. Efectul e tragicomic, altul decît cel urmărit.

Nu este în intenția noastră să negăm calitățile literare ale tînărului autor, La lectură, piesa *Boieri și țărani* apare ca o caleidoscopică demonstrație de posibilitate și forță. Chiar pasajele care, în severa echilibrare compozițională a dramei, apar ca nonsensuri, au — luate aparte — o valoare literară.

Teatrul din Pitești ne-a revelat, în afară de unele probleme interesante ale textului, o serie de valori în spectacol. Tînărul regizor C. Dinischiotu a avut o extrem de grea și ingrată sarcină: a trebuit, pe de o parte să pună în evidență ceea ce era frumos, autentic și sincer în piesă; pe de alta, a trebuit să lupte cu reziduurile acestei „povestiri dramatice", care cocheta atît de îndeaproape cu romanul și cinematograful. Și, în mare măsură, a izbutit. Astfel că, deși pe parcurs apar scene contradictorii, momente greu de sudat într-o sinteză, spectacolul în ansamblu spune ceea ce are de spus. Regizorul a avut, de altfel, și norocul de a fi fost sprijinit în intenții de un scenograf cu bun simț (Al. Olian) — original în scenele cu țărani, ușor convențional în interioarele boierești — și de cîțiva interpreți talentați. Ne referim în primul rînd la Gh. Leahu care, în rolul lui Țarălungă, a întruchipat un erou puternic, autentic. Cu mici excepții, actorii s-au achitat frumos de rolurile pe care le-au avut. Bogdana (Eugenia Gheorghian) a desfășurat o gamă de fine nuanțe psihologice în frivola ei cochetărie și răutate, iar cinicul Șerban (Paul Mocanu) a menținut, prin calm și măsură, o linie de cruzime care a convins și a înfiorat, echilibrînd astfel ușoara caricatură pe care a încercat-o prea filfizonul său frate Dumitru (M. Milcoveanu). În rolul lui Blîndu, Nicolae Nicolae a fost simplu și egal. Zahei, bătrînul și înțeleptul rezoner al grupului de țărani (Gh. Lascu) a atins, în ultimele scene, nuanțe de duioșie aproape lirică.

Costumele și machiajul juste (uneori exagerate puțin pe linia unui naturalism care se vrea expresiv, dar care lezează simțul de pondere realist). Luminile prea tari, prea de efect (uneori în întîrziere).

Cu toate nedumeririle publicului față de paradoxala realizare a lui Alex. Sever, spectacolul justifică totuși într-o oarecare măsură aplauzele care i-au fost adresate cu generozitate la Pitești și București.

Ion D. SÎRBU

Adevărul este simplu

Dacă — așa cum se spune — unii eroi pozitivi ai dramaturgiei noastre nu sînt schematici, are actorul posibilitatea de a umple cu ajutorul mijloacelor sale proprii tiparul gol al personajului literar? Și care sînt acele mijloace datorită cărora interpretul izbutește să dea viață scenică unor eroi lipsiți de profil dramatic? Iată numai două din multiplele întrebări ce și le pune cronicarul dramatic, vizionînd spectacolul *Atențiune, copii!* de Lucia Demetrius, în care, de la început, atenția se îndreaptă asupra personajului Maria Pricopie.

Maria Pricopie e un personaj static. Poziția sa centrală nu-i permite decît o mișcare redusă, de osie care susține un întreg sistem rotativ. Maria Pricopie e un fel de oglindă în fața căreia celelalte personaje vin să discute sau să monologheze asupra dramei lor: în actul I, Petru Damian, director de fabrică, preocupat prea mult de problemele producției și prea puțin de cele ale îngrijirii și educării copiilor; în actul II, același Petru Damian, de data aceasta cap al unei familii din care băiatul — elev de liceu rămas repetent și spirit visător rănit de asprimea tatălui său — fuge pe neașteptate; în actul III, Olga Ceaușu, înșelată în dragostea ei pentru Victor, sau muncitori ca soții Preda, ori Catrina Ponor, preocupați de soarta copiilor lor.

În spectacolul Teatrului de Stat din Orașul Stalin, Maria Pricopie, interpretată de Eugenia Eftimie-Petrescu, a fost, întîi de toate, o continuă *prezență* scenică. Personaj mai mult receptiv decît activ, în sensul mișcării dramatice, rol de interiorizare, Maria Pricopie a trăit, îndeosebi în actul I, prin limbajul mut al privirii, zîmbetului și gestului, care au precedat întotdeauna cuvîntul. Eficacitatea replicilor ei, puține și discrete, venea de dincolo de cuvinte, din greutatea specifică a personajului, simțită mereu ca o prezență vie, serioasă, integră.

Personajul este, indiscutabil, lipsit de dinamică. În loc să se zbată, să lupte, Maria Pricopie avertizează. Ea atrage atenția lui Petru Damian asupra necesității lărgirii creșei, asupra angajării unui șofer bun, asupra atitudinii față de copii, iar evenimentele ulterioare îi vor da dreptate. Se pare că interpreta a intuit această fecundă resemnare a personajului. Încă din primele momente te izbește o anume mască: încremenirea trăsăturilor feței și privirea care se plimbă peste oameni și lucruri, dar care, totuși, pare întoarsă în ea însăși. Eugenia Eftimie-Petrescu a dat Mariei Pricopie modestia și sobrietatea celui care știe că faptele, nu vorbele, conving pe oameni. Economia mijloacelor actoricești ale interpretei n-a dus la o înghețare a personajului. Din contră: o viață caldă, strălucitoare, dar în același timp vibrînd o coardă gravă, se dezvăluie îndărătul celor cîtorva gesturi fin nuanțate. Interpreta nu ridică nici o clipă tonul; mișcarea ei se consumă înainte de a se desfășura, undeva, într-un plan interior, încît pînă la noi nu ajung decît gesturile, ultime, simple: umbra unui zîmbet, o mînă dusă la tîmplă, ridicarea capului, frîngerea mîinilor.

Eugenia Eftimie-Petrescu (Maria Pricopie) în „Atențiune, copii!"

Dacă tiparul, abia schițat, al personajului literar îndreptățea o asemenea interpretare, sobrietatea mijloacelor actoricești pare a veni în contradicție cu generozitatea omului. Superioritatea Mariei Pricopie asupra celorlalte personaje stă tocmai în dragostea ei de viață și de oameni, în totala ei dăruire. Interesul pentru problemele fiecăruia, oricît ar fi acestea de mărunte, lipsa exclusivității egoiste în atașamente și preocupări, iată substanța umană a personajului. Eugenia Eftimie-Petrescu a demonstrat însă că bogăția vieții lăuntrice a unui personaj nu cere neapărat o întreagă gamă de mijloace exterioare, că dimensiunea interioară a caracterului poate fi exprimată în atitudini lipsite de dimensiune spațială. Ironia necruțătoare față de Petru Damian, de pildă, e însoțită totdeauna de un zîmbet. Interpreta a creat o Marie care, știind că omul e susceptibil, atenuează severitatea adevărului printr-un surîs. Iată scena (actul III) în care vrea să afle ce o tulbură pe Olga Ceaușu: întrebarea ei nu e o iscodire rece, pusă cu pasiunea indiscretă a omului care urmărește adevărul în sine; cuvintele sînt învăluite în ceva cald, încurajator, aproape vesel (deși se simte undeva o adîncă îngrijorare); e un om care vrea să afle adevărul asupra unui alt om, nu de dragul de a cunoaște, ci de dragul de a acționa, de a veni în ajutor.

Eugenia Eftimie-Petrescu a făcut din Maria Pricopie un personaj al cărui zîmbet luminează întreaga scenă. Poate, tocmai pentru că sînt discrete, gesturile sale au o pondere aparte, o semnificație adîncă, grăitoare. Ce să spunem de rîsul ușor hohotit cu care o întîmpină pe Catrina Ponor, rîs care ne-o descoperă dintr-o dată în integime apropiată de cei simpli! Zîmbetul mut prin care se face prezentă chiar atunci cînd, în planul din față, alte personaje atrag atenția spectatorului, îngînarea cu care însoțește jocul alintat al copiilor, sau hohotul aproape gutural cu care cucerește pe muncitori, insuflîndu-le încredere — iată cîteva din nuanțele datorită cărora interpreta a știut să dea autenticitate unui personaj căruia autoarea nu i-a schițat decît conturul.

Maria Pricopie își dezvăluie întreaga adîncime sufletească în actul III. Vestea despre răsturnarea camionului care transporta copiii zguduie toate personajele piesei. Dar în timp ce fiecare își trăiește drama sa proprie, interesat exclusiv de soarta fiului său, Maria rămîne *să gîndească* pentru tot, să poarte, ea singură, povara unei grave răspunderi. Dacă, pentru toți ceilalți, drama se desfășoară într-un plan nediferențiat, într-o zonă aproape instinctuală, acolo unde se realizează inițial legătura dintre părinți și copii, pentru Maria drama e prezentă în plină lumină, în planul conștiinței, într-o zonă nouă în care oamenii s-au instalat, fiecare la locul său, pe baza propriilor lor merite. Interpreta a știut să marcheze această superioritate morală asupra celorlalte personaje: vocea ușor înăbușită, o anumită rigiditate a mișcărilor (și totuși nu face decît un pas pînă la telefon!), tremurul fin al mîinii care apucă receptorul, întoarcerea discretă cu spatele spre public, sînt numai cîteva din atitudinile firești — atît de firești, dar cît de revelatorii — ale interpretei.

Fără îndoială, Maria Pricopie trăiește nu prin *ce spune*, ci prin felul *cum spune*. Dar ceea ce trebuie subliniat este că interpreta impune atenției noastre acest personaj lipsit de text suficient de concludent, chiar în momentele, numeroase de altfel, cînd prezența sa e mută. Cît de sugestiv este, de pildă, gestul prin care, trecîndu-și degetele de la frunte spre tîmplă, vrea parcă să frîngă cercul de fier care-i strînge ţeasta !

Iată de ce cronicarul dramatic pleacă de la spectacol cu convingerea că actorul poate suplini într-o oarecare măsură, uneori, o parte din existenţa nedesăvîrşită a personajului literar. Eugenia Eftimie-Petrescu dovedeşte fără putinţă de îndoială lucrul acesta. Trăind viaţa interioară a personajului său, comunicînd-o cu mijloace puţine şi sobre, a căror eficienţă dramatică stă în nuanţă şi sugestie, Eugenia Eftimie-Petrescu a demonstrat că adevărul vieţii este simplu şi poate fi redat cu simplitate.

Ştefan Aug. DOINAŞ

„Piesa ţărănească"

A fost poate datorită unei prejudecăţi estetice, poate necunoaşterii vieţii, dar istoria teatrului ne oferă destul de puţine exemple de piese ai căror eroi mînuiesc coarnele plugului, ară cîmpul, culeg poame şi cresc vite. Faptul poate părea ciudat, dacă-l alăturăm impresionantului număr de romane cu temă ţărănească... În afară de alte explicaţii care ţin de cercetarea istorică, faptul poate fi lămurit şi de lipsa de interes pentru destinele şi viaţa truditorilor pămîntului, priviţi doar ca un obiect de muncă. Nici istoria teatrului romînesc nu oferă prea numeroase exemple de piese inspirate din viaţa satului.

Ţăranii muncitori, chemaţi pe un nou drum in R.P.R., au început a găsi reflectarea vieţii lor şi în opere dramatice. De la *Ziua cea mare* de Maria Banuş, la *Vadul nou* de Lucia Demetrius, *Aşa s-a dumirit Ghiţă Bălan* de Gh. Martiniuc, *Noapte de vară* de Aurel Baranga, sau *Împărăţiţa lui Machidon* de Tiberiu Vornic şi Ioana Postelnicu, iată un drum, e drept sinuos, în care însă autorii dramatici au încercat mai întîi să desluşească realitatea socială a satului romînesc în coordonatele sale actuale, şi apoi să o transfigureze artistic. S-a încercat a se surprinde omul în situaţia cea mai puţin facilă : transformarea sufletească, smulgerea din rădăcinile vechii mentalităţi, întoarcerea lui către noi realităţi şi relaţii sociale. Ţăranul, de pe petecul lui mărunt de pămînt, era chemat să devină unul din stăpînii colectivi ai orizonturilor largi deschise de tractoare şi de maşini perfecţionate. Anii petrecuţi cu grumajii frînţi şi fruntea întoarsă către pămînt au lăsat urme adînci. Răuvoitorii, naşii înstăriţi, foştii vechili şi primari şi-au mai făcut pe cîte undeva „meseria". O încleştare dramatică, violentă, însoţeşte adesea transformarea. Era firesc deci ca figura chiaburului, înfăţişat ca atare sau în haine schimbate, în mod deschis sau insidios, prin fini şi nepoate, să fie prezentă aproape în toate piesele. Am putea desluşi şi o oarecare schemă dramatică ce a stat la baza celor mai multe piese : un ţăran şovăielnic, cinstit dar influenţabil, o soţie înapoiată, supusă direct şoaptelor chiabureşti, doi-trei tineri înaintaţi, o crimă — o încercare de a se pune foc, care deschide ochii mijlocaşului — şi un instructor care patronează serbarea finală... Am putea descifra această temă, desigur cu multe variante şi rezolvări, în cele mai multe piese cu şi despre ţărani. Este drept că satul nostru oferea autorilor de teatru o vastă realitate care demonstra limpede că lupta de clasă generează conflictele şi că alianţa ţărănimii muncitoare cu clasa muncitoare e chezăşia succesului. De aceea, poate, subiectele au „migrat" de la unii la alţii. Dar e adevărat că şi mulţi autori de teatru orăşeni şi-au turnat eroii în propria lor schemă construită aprioric, dînd „farmec" acţiunii, cu „ţărănisme" livreşti. Adevărul vieţii a fost suit pe scenă într-un fel, să-i spunem „organizatoric", şi nu emoţional artistic. Atunci cînd un autor ca Tiberiu Vornic s-a dovedit a cunoaşte bine ţăranul, pe care-l surprinde direct, nemijlocit, creează o piesă în care, cel puţin în prima parte, ţăranii sînt autentici şi trăiesc.

Valeriu Luca s-a apropiat mai de multă vreme de lumea satului. *Vara furtunoasă* sugera cel puţin un scriitor care este „la el acasă" în lumea satului. Ceea ce surprinde de la început în *Inima noastră* — ultima sa piesă — este faptul că eroii lui Val. Luca sînt nişte oameni care trăiesc într-un sat romînesc, de undeva din Moldova, reacţionează specific psihologiei ţăranului moldovean, se bucură, se „încontrează", suduie şi se veselesc ca acesta.

Spre deosebire de alte piese inspirate din viaţa satului, Valeriu Luca încearcă să dezvăluie conflictul plecînd de la erou către problemă. Or, exemplul multor piese de acest gen ne arată că autorii lor porneau invers, de la problema satului sau a colectivului, ilustrată, iconografic aproape, prin eroi... Luca desluşeste frămîntările în mijlocul vieţii. el nu este numai un cunoscător al problemelor teoretice ale satului, ci în mare măsură al vieţii oamenilor de la ţară, al conflictelor şi existenţei lor. Cu toate acestea și Valeriu Luca a rămas oarecum credincios schemei migratorii.

Punînd titlul *Inima noastră* în capul piesei sale, Valeriu Luca s-a gîndit de la început la conflictele omenești, la patimile pe care avea să le înfățișeze. Inima Rafirei e frîntă, căci soțul ei, Grigore, cu care a împărțit ani negri, o bate — și ea pleacă din casă ; inima Ioanei se mistuie de dragul fiului de chiabur, inima colectivistului Voicu de dragul Ioanei, iar a Aniței pentru Voicu...

Piesa e un fel de suită de drame personale, și chiar un personaj ca Nică, veselul, năbădăiosul Nică, are propria sa suferință din dragoste. Alteori, dragostea izbucnește, ca la Ioana, cu accente sălbatice. Parcursul subiectului lui Luca e poate asemănător cu altele, circulă pe aceleași direcții, aici există însă momente nodale în care oamenii se ciocnesc cu scăpărări. Fiecare personaj evoluează într-un fel sau altul, pînă la un moment dat, cînd pare că se mistuie sub povara unei probleme și atunci se iluminează. E drept că procedeul e puțin prea general, aplicat la toți eroii, și că poate din frica de a nu cădea în șabloane, Luca a hiperdramatizat ; vrînd să individualizeze, a literaturizat puțin.

E semnificativ de urmărit destinul paralel al celor doi eroi principali : Grigore și Florea. Grigore e un personaj complex, cu trăsături bine definite ; Costea e mai mult sub influența chiaburului. Asupra lui Florea s-au revărsat mai mult locurile comune ale „piesei țărănești" ; la Grigore, autorul a fost mai curajos și l-a conturat viguros. Supără însă greșelile de construcție dramatică și aici teatrul și regizorul ar fi putut — în colaborare cu autorul — să facă mai mult. În piesa lui Luca, actul II ar fi putut avea trei finaluri pînă ce cade cortina, replicile sînt lungi, oamenii discută de prisos pentru nodul acțiunii. La fel supără, alături de autenticul grai al sătenilor, poetizările idilizante ale Ioanei sau Rafirei. Oare, în acest vălmășag de patimi omenești, autorul a scăpat din vedere realitățile sociale de la care pornea ? Lui Luca, deși uneori a ramificat puțin prea stufos faptele eroilor săi, îi rămîne însă în față adevărul vieții : drumul firesc al țărănimii noastre sărace și mijlocașe. Destinul lui Grigore Hîncu e comun cu al altor nenumărați țărani. Prin viața lor sufletească, eroii lui Luca aduc în scenă putere de convingere. Păcat că chiaburului i-au fost lăsate aceleași acțiuni „clasice" și că restul satului apare la finaluri de act ca un cor de operetă și nu ca acel colectiv unit, hotărît să-l cîștige pe Grigore. *Inima noastră* e o valoroasă încercare de smulgere din vechile șabloane. Reușita e parțială, căci unele rădăcini mai stăruie. Dacă textul dramatic nu a putut ocoli anumite locuri convenționale, spectacolul Teatrului de Stat din Brăila parcă dimpotrivă a vrut să le îngroașe.

Scenă din „Inima noastră"

http://www.biblioteca-digitala.ro

Regizoarea, Ioana Ottescu, s-a lăsat condusă de scheme simpliste, reducînd pînă la șablon viața sufletească a eroilor, consumată prin gestul și clasica atitudine „dîrză" la țăranul lămurit, insidioasă și conspirativă la chiabur. Astfel Voicu (Nae Niculae), țăran colectivist, care are misiunea ingrată de a-l prelucra pe Grigore, poartă silueta „consacratului" instructor din piesele cu țărani ; chiaburul Ghiță parcă apare și dispare dintr-un ceas cu cuc printr-o ușiță în perete, iar sătenii vin și pleacă tot timpul ca la o nuntă. O voce îngroșată, fața crispată sînt mijloace elementare de care s-a servit Viorel Brînzaș pentru a sugera pe fiul chiaburului. Paul Varduca a încercat să sugereze frămîntările complexe ale lui Grigore Hîncu, fără ca regia să-i fi creat fundalul dramatic ce era necesar. Aceeași afirmație este valabilă și pentru strădania Rodicăi Dianu, ale cărei căutări artistice nu au găsit același ecou în colectivul de interpreți. Surprinzătoare e însă autenticitatea cu care și-a creat rolul Ștefan Mihăilescu. Rolul ingrat ca dramaturgie al chiaburului nu a stăvilit o exprimare mereu diversă, stări variate sufletești și un umor de bună calitate.

Piesa lui Valeriu Luca e un succes și un semn al creșterii concepției valorice cu privire la piesele care reflectă realitatea satelor. Oamenii de azi și de mîine ai satelor noastre așteaptă însă tot mai mulți creatori care să meargă și mai mult în adîncul vieții, spre multitudinea ei de probleme și care să o transfigureze artisticește, cu mari vibrații.

Al. POPOVICI

Un spectacol veridic și sincer

Există uneori în teatru un fenomen, care duce la înăbușirea elanului creator și la înlăturarea spiritului de inovație și originalitate în interpretare. E fenomenul de imitație fără discernămînt a modalităților de creație ce au asigurat succesul unor spectacole anterioare, dar care — prin adoptare servilă — frînează calea descoperirii ineditului în rezolvarea problemelor scenice și căutarea noilor mijloace de exprimare artistică în jocul actorilor. Acesta e cazul unor colective de teatru, care — confundînd realizarea concretă a rolurilor cu „linia“ de creație — abandonează problematica muncii actorului, considerînd drept o soluție valabilă apropierea cît mai exactă de unele interpretări verificate.

Meritul colectivului artistic al Teatrului de Stat din Baia Mare constă în faptul că ne-a oferit surpriza unui spectacol care se caracterizează, în esență, prin ceea ce constituie încă un deziderat și o problemă în discuția oamenilor de teatru, adică prin *îndrăzneală* în concepția regizorală și *înțelegere psihologică* în distribuția rolurilor.

Tînărul regizor Mihai Dimiu a pornit de la intuirea justă a semnificației adînc umane a comediei lui M. Sebastian, satiră a societății capitaliste minate de propriu-i virus, în ultima ei perioadă de dominație politico-economică în țara noastră, care presimte zguduirea ce-i va aduce prăbușirea inevitabilă. Lumea aceasta compusă din politicieni servili, de tipul ministrului Brănescu, sau din ziariști venali și fără scrupule ca Borcea, directorul ziarului-fantomă „Deșteptarea“ — în care Bucșan, potentatul vieții economice, își impune voința, prin corupție sau violență, în funcție de interesele-i proprii — e o expresie a corupției și demagogiei politice a vremii. În mijlocul ei, prezența profesorului Al. Andronic, intelectual de o rară onestitate, străin de combinațiile bazate pe compromis sau șantaj, ca și intervenția entuziastă și generoasă a studentei Magda Minu, care luptă pentru a îndeplini idealul cercetărilor lui științifice, au valoarea simbolică a triumfului forțelor morale împotriva aparentei atotputernicii a unei pături sociale meschine și parazitare. Andronic nu mai are aci soarta lui Miroiu din *Steaua fără nume,* căci soluția finală nu mai e resemnarea la o viață de învins, ci preludiul unei vieți noi, care constituie mesajul încrederii autorului în viitor.

A reușit colectivul tinerilor interpreți ai piesei să realizeze acea iluzie scenică în care e transpus însuși „adevărul vieții“, așa cum l-a intenționat scriitorul ? Trebuie să mărturisim cu sinceritate că — după părerea noastră — spectacolul oferit de Teatrul din Baia Mare nu a trădat, în concepție și realizare scenică, nici semnificația operei, nici intențiile dramaturgului.

Cu egală înțelegere, direcția de scenă a îndrumat pe actori, atît în sezisarea esenței conflictului dramatic, cît și în găsirea mijloacelor de exprimare a situațiilor încordate prin care se definește caracterul însuși al personajelor. Regia artistică a tradus concret, în spectacol, satira socială a lui M. Sebastian, folosind nu numai elementele unui decor adecvat pentru a reda prăpastia dintre condițiile de viață ale celor două lumi (scenograf : I. Eminet), ci mai ales subliniind latura morală specifică în ciocnirea dramatică a eroilor piesei.

Calitatea dominantă a spectacolului o constituie fără îndoială caracterul *veridic* al imaginii artistice, în raport cu realitatea reflectată, alături de *sinceritatea* unui joc care a reușit să creeze iluzia spontaneității, îndeosebi la interpreții principali. Pe portativul întinsei game a personajelor comediei lui M. Sebastian, întîlnim întreaga faună a oamenilor ce trăiesc în societatea burgheză — de la capitalistul infatuat (Bucșan) la tipul intelectualului învins (Ștefănescu), de la aventurierul fără idei și fără scrupule (Borcea) la micii tributari ai șantajului (Pompilian sau Voicu), de la proprietarul de tipografie, copleșit de neînțelesul joc al intereselor capitaliste (Agopian) la modeștii reprezentanți ai muncii de atelier (Hubert) ș.a.

Ceea ce îi caracterizează pe toți acești oameni — cu excepția lui Gr. Bucșan, contrariat doar efemer în planurile sale de un incident neprevăzut — este nesiguranța vieții, neîncrederea în viabilitatea societății în care trăiesc, sentiment general, care revine ca un „leit-motiv“ și care exprimă o incontestabilă realitate pentru momentul social-istoric redat. Această idee a fost sugerată, prin mijloace operative de un real nivel artistic, pe aproape întreaga desfășurare a spectacolului. Datorită rezolvării scenice a numeroaselor incidente, a agitației provocate de elementul-surpriză al conflictului, ritmul ieșirilor și intrărilor neașteptate în scenă, prezența lui Bucșan în redacția ziarului, vizitele insolite ale lui Bucșan sau Borcea în cabinetul de lucru al profesorului Andronic etc. au apărut perfect motivate din punct de vedere al psihologiei eroilor și al dramatismului acțiunii. Cu o nuanțare, care dovedește studiul atent al caracterului personajelor și înțelegerea situațiilor, direcția de scenă a obținut de la fiecare interpret imaginea veridică și adecvată a tipului întrupat: servil sau tiran, cinstit sau meschin, generos sau ingrat, fiecare personaj a fost un „om" adevărat, în suferința sau zbuciumul căruia am crezut fără rezerve.

Alegînd pentru Decadă piesa lui M. Sebastian, teatrul din Baia Mare și-a asumat o mare răspundere, prin inevitabila comparație între realizările tinerilor săi interpreți cu marile creații ale unor actori de prestigiu de la Teatrul Național din Capitală, în aceleași roluri. Spre cinstea lui, trebuie să spunem că spectacolul prezentat a fost deplin realizat, fără cea mai ușoară urmă de improvizație, dovedind o minuțioasă punere la punct pe plan regizoral și un nivel artistic superior în interpretare.

De la cele mai scurte apariții în scenă (Ion Siminic în Voicu, A. Bursaci în Pompilian, Ion Uță în Agopian etc.) pînă la personajele de amploare (Bucșan, Andronic, Magda Minu), colectivul artistic al tînărului teatru din Baia-Mare a depus aceeași atenție, pentru realizarea unui spectacol omogen și unitar în concepție și interpretare.

În rolurile care presupun certe elemente de compoziție (Bucșan, Al. Andronic), tinerii interpreți au avut de învins reale dificultăți, inerente oricărui actor tînăr. T. Cazimir, interpretul lui Gr. Bucșan, a reușit să redea profilul moral al odiosului personaj, dezorientat în clipa în care constată că nu mai poate folosi, față de un adversar ale cărui metode nu le cunoaște îndeajuns, mijloacele care îi asigurau în mod normal succesul. Dezorientarea lui, treptat accentuată pînă la rezolvarea finală, amestecul de violență și frămîntare, îndeosebi în actul ultim, care sugerează un început de îndoială față de sine însuși, au fost reliefate printr-un joc sugestiv și o mimică adecvată, fără a părăsi sobrietatea interpretării. Aceleași trăsături, reduse la proporția personajului, le-a relevat și I. Anghelescu-Moreni în rolul lui Borcea, directorul de ziar servil, inuman și venal, mai întîi în goană după șantaj și apoi după compromisul salvator, atins abia în momentul realizării finale.

Dar revelația spectacolului a constituit-o interpretarea — sub toate raporturile excepțională — a tinerei actrițe Coca Andronescu în rolul Magdei Minu. Este posibil ca o reală afinitate — cum mărturisește chiar ea în textul programului — să fi apropiat pe interpretă, pînă la identitate psihică, de eroina interpretată, căreia i-a descoperit calitățile puțin comune ale purității și generozității, altoite pe începutul unei mari pasiuni. Dar sinceritatea și căldura cu care a redat cele mai intense momente dramatice, modul în care — în jocul ei — ingenuitatea se înfrățește cu îndrăzneala, dăruirea totală pentru un ideal de viață cu perseverența și tenacitatea au dat întreaga măsură a sensibilității ei artistice și a variatelor ei posibilități de exteriorizare a frămîntărilor interioare. Artista a intuit în adîncime structura psihică a personajului și a făcut din el nu numai o ființă care crede cu adevărat în forțele creatoare ale vieții, ci și un mesager al acestor vremuri noi, capabil a zgudui încrederea în forțele capitalismului în declin. Expresivitatea jocului ei, dezinvoltura gesturilor, spontaneitatea mișcării în scenă sînt caracteristice îndeosebi în momentele de încordare dramatică, în care duelul cu adversarii e încă indecis.

Alături de ea, Eugen Mercuș a creat un Andronic, poate prea abătut în unele scene, timid și nesigur în clipa în care în viața sa apare „neprevăzutul", dar de o mare candoare și puritate morală, așa cum l-a dorit desigur autorul. O mențiune deosebită merită creația lui Iulian Bradu în rolul secretarului de redacție Ștefănescu, tipul intelectualului învins, preocupat pînă la obsesie de grijile meschine ale muncii sale istovitoare.

Restul colectivului (Nicolae Baltasiu în Niță, Lavinia Teculescu în Ana, Maya Indrieș în d-ra Werner) a contribuit corect la omogenitatea spectacolului. O rezervă din punct de vedere regizoral ar trebui făcută în legătură cu situarea improprie a cabinetului redacțional pe două planuri — ceea ce îngreuiază ritmul mișcării scenice și face să se piardă uneori atenția, concentrată asupra gesturilor și atitudinii interpreților.

Mircea MANCAȘ

Virtutea şi viciul cuminţeniei

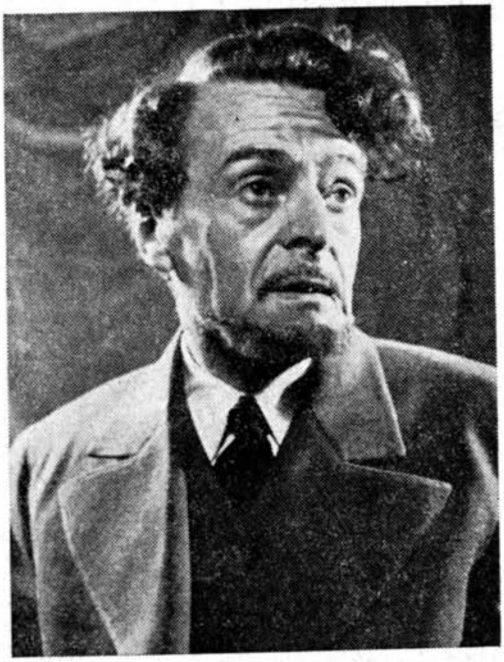
Nu ne plac cronicile în care se spune: „intenţiile sînt admirabile, tema de o actualitate arzătoare, nivelul ideologic excelent, dar, „din păcate", tratarea este execrabilă, personajele adevărate fantoşe, iar conflictul sub orice critică". Sînt însă şi situaţii în care lipsa de tărie a cronicarului are într-un fel scuze, căci unele spectacole sînt făcute parcă înadins pentru a feri, pe cei ce le văd, de emoţii puternice, sau a-i feri de a-şi face vreo problemă. În faţa lor indignarea este totuşi nedreaptă, precum entuziasmul ar fi excesiv. Cronicarul devine posac ca un poet părăsit de muză. Cînd spun acest lucru, acum cînd scriu despre spectacolul *Cadavrul viu* (Teatrul Tineretului), nu fac o apreciere generală, ci — dacă îmi permiteţi — o confidenţă.

Poate s-ar cuveni să spun acest lucru mai pe ocolite, să fiu mai atentă cu unele susceptibilităţi şi să pun între ele şi cele ce urmează, ca un strat amortizor, rezumatul acestei foarte cunoscute piese şi cîteva istorioare despre bătrînul conte care, îmbrăcat în rubaşcă, ară pămîntul mujicilor. Din spirit de economie să considerăm toate acestea spuse, şi să trecem la chestiune: există vreo greşeală fundamentală în spectacol? Aparent, nu. Fidelitatea faţă de text este o realitate. Nu se mai insistă, aşa cum se obişnuia în trecut, pe decrepitudinea lui Protasov; Maşa nu mai este o variantă a acelor tablouri odioase înfăţişînd ţigănci de o senzualitate provocatoare; Viktor Karenin nu mai trece antitetic drept un heruvim pogorît printre păcătoşi. Intenţiile lui Tolstoi sînt vădit şi onest urmărite şi, pînă la sfîrşit, îţi apare limpede — uneori chiar cu ostentaţie — că numai societatea înconjurătoare poartă vina unei asemenea drame.

Mai mult. Spectacolul conţine chiar cîteva interpretări asupra cărora nu se poate trece cu uşurinţă. Cînd spun acest lucru, mă refer în primul rînd la protagonist (Al. Critico). Cu toate că jocul său a stîrnit opinii diferite, nimeni nu poate contesta caracterul său interesant. Actorul — este adevărat — pare mai puţin preocupat de a face proba farmecului copleşitor al lui Protasov, a pasiunii şi neputinţei sale pentru o viaţă nobilă. Latura dramatică a acestei existenţe este trecută uneori pe plan secundar, interpretul înlocuind-o cu un fel de autocontemplare, care îl scoate din vîrtejul întîmplărilor, situîndu-l spectator resemnat, undeva, pe deasupra faptelor. Puritatea morală a lui Protasov este pedala pe care apasă cu putere Al. Critico, iar generozitatea discretă pînă la stîngăcie, gingăşia zîmbetului său care proiectează peste personaj o lumină blîndă ne fac să-l simţim sfios în faţa ferocităţii, dezarmat printre lupi. Dramatismul pasiunii lui Fedor Protasov este poate prea palid înfăţişat în scena cu ţiganii; se poate, la fel, ca zbuciumul episodului în care vrea să-şi ia viaţa să fie prea estompat; dar neputinţa lui Protasov de a se împotrivi mişeliei este, în jocul lui Critico, dominantă în tot momentul, impresionează şi dă sălii sentimentul că asistă la o autentică dramă. Este o impresie care se întăreşte mai ales în partea a doua a spectacolului (în special în scena interogatoriului), unde incapacitatea lui Protasov de a se împotrivi mişeliei este dublată de desperare, de o desperare plină de vehemenţa omului ajuns la capătul puterilor, care a pierdut totul şi nu se mai teme de nimic.

Olga Tudorache (Maşa) în „Cadavrul viu"

De asemenea, nu mi-ar fi iertat dacă, vorbind de acest spectacol, nu aş aminti de



Al. Critico (Protasov) în „Cadavrul viu"

Olga Tudorache, de simplitatea și exaltarea generoasă a Mașei, de vocea ei, joasă, învăluitoare, de privirea ei tristă ca de sălbăticiune, sau de Pop Marțian și de personajul compus de el cu mult tact : Viktor Karenin.

Atunci, ce-i lipsește spectacolului ? La întrebarea aceasta aş vrea să răspund chiar cu vorbele lui Protasov : „...nevasta mea a fost o femeie ideală. Trăiește. Dar, cum să-ți spun ? Nu prea avea pe vino-ncoace. Știi, cum e bobul de piper în rachiu — nu exista nici un fel de neprevăzut în căsnicia noastră". Lipsește deci bobul de piper, lipsesc stafidele din cvas — cum spun rușii — adică mai exact, vibrația pasională, tensiunea dramatică. De pildă, scena cu țiganii : cîntecele sînt frumoase, Protasov pierdut în reverie. Și totuși, ambianța aceea învăluitoare nu există. Contrastul acela subtil între rigiditatea, răceala, ostilitatea casei în care îl așteaptă Liza și puterea ciudată, dulce, magnetică — cu neputință de definit — a camerei unde sînt țiganii și Mașa — nu există nici el. Sau scena tentativei de sinucidere. E foarte nimerită fereastra din fund cu draperii grele, care lasă să se strecoare o fișie de lumină tare (în paranteză fie spus, decorurile cuplului Mitrici și Bragaglia, țintind la surprinderea semnificativului și la promovarea sugestiei, au o notă îndrăzneață care se face remarcată, deși, pe alocuri, nu se poate spune că filmul *Cadavrul viu* nu le-a servit uneori mai mult decît de inspirație). Este „bună" figura lui Protasov, ca și resemnarea privirii sale. Așa cum trebuie, Ivan Petrovici (Ipate Mareș) are gesturi largi și voce tunătoare. Și totuși, atmosfera nu este electrizată de fiorul acestui moment crucial ; retorismul „geniului" și calmul sfîșietor al unui om care a luat ultima hotărîre nu sînt destul de exact contrapunctate. De aceea, exclamația „nu pot" nu are vibrația cutremurătoare, rezonanța dureroasă și strigătul de triumf al momentului în care, ca și în *Fata și moartea,* dorința de a trăi învinge. La fel se întîmplă și în final. De aceea, replica memorabilă : „ce bine e așa... ce bine" se pierde neobservată, ciuntind mesajul piesei, stîlcindu-i într-o măsură semnificația.

Ce-i lipsește spectacolului ? S-ar mai putea spune — **și nu pe nedrept** — ritmul. Tablourile trenează. Sînt momente insuficient punctate, unele scene fără zvîcnire, mișcarea prea înecată, pauzele prea lungi. De aici, oboseala sălii și sentimentul de exagerată lungime. S-ar mai putea reproșa unor scene, și chiar unor tablouri, faptul că sînt lucrate în tonalități contradictorii. Vezi, bunăoară, scena interogatoriului, unde modul caricatural în care este înfățișat aparatajul judecătoresc contrastează strident cu economia de gesturi exterioare, cu sobrietatea lui Protasov și Karenin. Este o alăturare de stiluri care n-are nimic de-a face cu armonia artistică, nici cu intențiile autorului. Dacă regizorul (C. Sincu) ar fi fost mai atent la unitatea spectacolului, l-ar fi scutit de apariții cu totul străine, cum este interpretarea Annei Pavlovna (Florica Demion), care se potrivește mult mai mult cu o soacră de comedie bufă, decît cu personajul imaginat de Tolstoi.

S-ar mai putea vorbi și de alte neajunsuri, după cum se poate vorbi de însușirile, care nu lipsesc, ale montării. Dar, după părerea mea, aceste reușite sau nereușite parțiale nu definesc spectacolul nici în bine, nici în rău. Dacă îmi veți cere o apreciere de ansamblu și să spun, cu un singur cuvînt, care este prima calitate a spectacolului, am să vă răspund : „corectitudinea". Dacă mă veți întreba care e cusurul său fundamental, am să vă răspund : „tot corectitudinea".

Ecaterina OPROIU

Jocul măştilor şi triumful vieţii

Pentru Ben Jonson — după cum o mărturiseşte el însuşi în prologul la *Every man out of his humour* * — teatrul înseamnă o imensă oglindă, în care sufletul uman îşi contemplă diformităţile ce i le imprimă viciul, prostia, vanitatea, iar menirea autorului dramatic este de a diseca, rigid şi violent, răul timpului ; în marele teatru al vieţii, în comedia neagră a păcatelor omeneşti, el joacă un rol flagelator.

Poet doctissim, saturat de umanităţi, Ben Jonson e un spirit clasicizant, cultivînd clara logică a antichităţii (stilul său e academic, deductiv, teatrul său se străduieşte să respecte unitatea de timp, de loc şi de caracter, a anticilor), maeştrii săi sînt Teofrast şi Seneca, doi moralişti severi. Spre deosebire de imaginaţia vizionară a lui Shakespeare, de fantezia poetică, dezlănţuită şi romantică, a acestuia, concepţia literară a lui Jonson poartă în primul rînd pecetea rigorilor morale pure, aşa cum personajele lui, prin chiar numele lor, poartă eticheta viciului pe care îl incarnează : Volpone, Corvino, Voltore. Inexorabilă, concepţia aceasta ia forma unei satire de o vehemenţă rară : sarcasmul lui Jonson e atît de înveninat, încît otrava distruge substanţa umană a eroilor, lăsînd să evolueze pe scenă doar ideea generală a viciului, cu mască proprie — caricaturi înspăimîntătoare. Nu s-ar putea spune deci că Jonson îşi alcătuieşte personajele din calităţi abstracte, cărora le insuflă demiurgic viaţă, ci mai degrabă că — în bun realist — porneşte de la viaţă, luîndu-şi modelele din societatea vremii, dar, temperament coleric, le stigmatizează cu o violenţă neînchipuită, le despoaie de tot ceea ce nu e exclusiv viciul lor fundamental, pe care îl demască cu o ură fanatică. Rîsul ce ţi-l stîrneşte apariţia scenică a lui Corbaccio, ori a ladyei Politik nu e nici o clipă senin, ci plin de amar. Prin însăşi expresia sa dramatică, ura lui Jonson pare uneori mai pregnantă chiar decît cea a lui Swift.

Există aşadar, în teatrul lui Ben Jonson, o tendinţă absolutizantă, rigoarea sa dramatică, respectul pentru legile rigide ale teatrului clasic îmbinîndu-se organic, în acest sens, cu radicalismul său moral Şi totuşi, în ciuda exacerbării viciului, care desfigurează personajele, pînă la conceptul lor, se dă aici o luptă puternică între mască şi viaţă. Exemplul cel mai tipic îl constituie *Volpone,* comedie în care triumfă realismul viguros al lui Jonson. Fiindcă acest autor, care păstrează în inimă o ură neîmpăcată viciilor umane, supunîndu-le celor mai cumplite torturi, iubeşte tot atît de mult viaţa, plasticitatea ei bogată şi strălucitoare. Prin cîte suplicii, prin ce mare suferinţă trec hrăpăreţii „moştenitori", chinuiţi de aşteptare, de silnica îndatorire de a aduce „daruri" la patul falsului muribund ! Unul îşi sacrifică fiul, celălalt — ironie absurdă, căci e vorba de un gelos pradă furiilor ! — îşi prostituează soţia, iar altul — avocatul — acceptă grozava farsă de a face, în faţa tribunalului, pe „posedatul". Şi toţi sînt azvîrliţi în cele din urmă în gheena dezamăgirii, demascaţi şi pedepsiţi conform unei la fel de stringente ordini morale a lumii. Dar dacă, pentru a-şi căzni victimele satirei sale, Jonson dă dovadă de o fantezie infernală, dragostea sa de viaţă e tot atît de ardentă. În *Volpone* se amestecă umorul gras, satira elementară din pictura flamandă, cu somptuozitatea tonurilor lui Tizian. Volpone însuşi e un personaj care se desprinde din complexitatea lumii vital-plastice, specific rinascimentale. În Veneţia prodigioasă, el e înconjurat de bogăţie şi lux, iubeşte aurul, deopotrivă însă petrecerile, muzica, măscările, vinul, femeile ; nu mai puţin scelerat decît competitorii la moştenirea lui, ori decît jos-

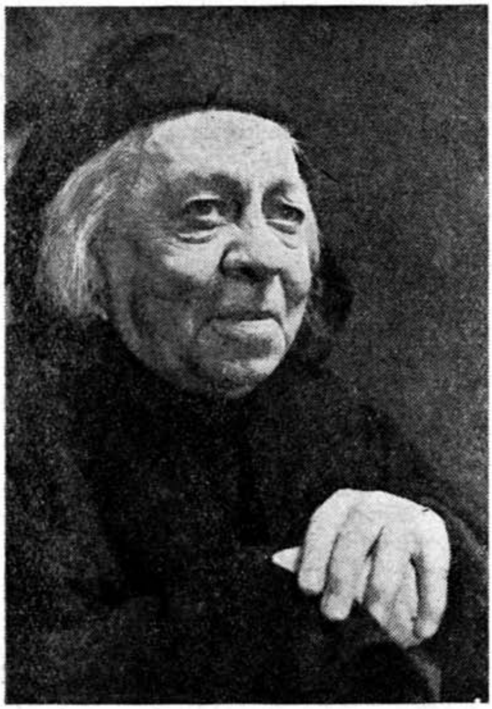
N. Sireteanu în Volpone

---

* Fiecare în felul său

nicul Mosca, el este în plus un estet al viciului, care se amuză de păcatele celorlalți, *gustă* degradarea lor morală, ca într-un monstruos carnaval, în care el ia masca oribilă a bolii și agoniei.

N-au lipsit, din spectacolul Teatrului C.F.R.-Giulești, intențiile, fie de ordin regizoral, fie de ordin scenografic, de a pune în lumină ceea ce e esențial în viziunea dramatică a lui Jonson, adică stigmatul moral, masca în sens de metaforă a răului. Astfel, costumele lui Corvino și Corbaccio, ca și gestica lor, au fost concepute pe linia măștii rigide a viciului, a schemei satirice, a caricaturii morale jonsoniene, ca simbol transparent și corect. De aici însă s-a făcut saltul la simbolul abstract, nefericit, al paravanelor urîte, sărăcăcioase și monotone, care umplu camera de dormit a lui Volpone și care, pentru a sublinia încă o dată caracterul ascuns al eroului comediei, nu ajung să exprime altceva decît un pleonasm scenic. Încărcată, asemenea unei magazii, de o mulțime de paravane neplăcute la vedere, camera lui Volpone nu redă nimic din plasticitatea bogată a unui interior venețian din acea epocă luxuriantă și din casa unui om, nu numai extrem de avut, dar și mare meșter în desfătări. Interiorul acesta pare menit de altminteri să corespundă unei Veneții exterioare, la fel de modeste și de terne, în care nu poți recunoaște nicidecum vestita piață San Marco. Plastic, regăsești adevărata atmosferă venețiană abia în Casa Senatului, în scena judecății, printr-un motiv heraldic (decoruri : Traian Cornescu). Lipsit de gust în aranjamentul locuinței sale, e firesc apoi ca Volpone să se îmbrace la fel de prost (costume : Elena Barlo). Șalvarii de mătase în care se înfățișează frumoasei Celia, cînd își leapădă halatul de bolnav neputincios, nu sînt de loc ai unui *magnifico*.



Ovid Brădescu în Corbaccio

Dacă ambianța plastică suferă, prin urmare, într-un spectacol unde lupta dintre viață și măști se cere neapărat exprimată cu mijloace de ordin plastic, deoarece altfel caracterul eroului principal se falsifică și se pierde, muzica (Nicolae Beloiu) nu servește nici ea la expresivitatea piesei lui Jonson, ci, dimpotrivă, o alterează. Senzuală și difuză, scăldînd spectacolul — de la un capăt la altul — într-o melancolie, o duioșie și o somnolență voluptuoasă, ce nu are nimic comun nici cu incisivitatea satirică a lui Jonson și nici cu pornirile spre orgie și spre atitudini teatrale ale lui Volpone, ea e excesivă, acoperind replici și monoloage care pretind o audiție mai întîi de toate clară.

Un autor clasic cere regizorului în primul rînd, oricît ar părea de paradoxal, adîncirea sensurilor sale prea evidente. Să redai umbra, adică perspectiva artistică, lucrurilor care stau prea puternic în bătaia soarelui ! Iată cum se „pune în lumină" intenția dramaturgului clasic. Insuficient de clară în sensul acesta, concepția regizorală (Ion Șahighian) a limpezit totuși profilul moral al cîtorva personaje, din păcate nu pe cel al personajelor principale.

Volpone și Mosca sînt roluri complementare, pe o scară mai subtilă a răului, și presupun savoare și inteligență. Dacă Volpone e un înșelător tot atît de cupid ca și „moștenitorii" lui, plăcerea sa de viață, pofta sa nesăbuită de distracție și vocația lui teatrală (el face pe bolnavul, în variate grade, se deghizează în medic șarlatan, în grefier) au o vitalitate nebună. El rezumă în fond viciile lui Voltore, Corvino și Corbaccio, în forma lor absolută, care-i împinge pe toți în prăpastie, întocmai cum bolnavii incurabili merg implacabil spre moarte. Pe cînd Mosca, parazitul, e rece și calculat, cenușiu și insinuant, perfid și inteligent, nu ca o unealtă a diavolului, ci ca diavolul însuși.

Fără vitalitate, Volpone nu are savoare. Or, în interpretarea lui N. Sireteanu, Volpone apare numai libidinos și cupid, fără truculența belșugului de viață, acea participare debordantă de amuzament și haz la chinurile celor ce jinduiesc să-l moștenească, participare ce ar trebui să se manifeste printr-o mare fantezie mimică, printr-o vastă gamă a jocului mut. Comedian prin caracter, Volpone se cere interpretat și printr-o utilizare a mijloacelor gratuite în aparență și burlești ale comedianului.

Luciditatea perfidă și inteligența rece, iată pe de altă parte elementele care alcătuiesc demonia lui Mosca, dîndu-i expresia malefică. Însă Constantin Lungeanu s-a mulțumit să incarneze un parazit, a cărui josnicie se manifestă mai mult ca un dat decît ca un mod : el e doar un mijlocitor care profită și care nu *devine* nici o clipă suprem regizor al răului.

Vioaie, totuși, apariția lui Volpone, ca medic șarlatan, în piață unde coregrafia lui Stere Popescu aduce un moment de ordine artistică și de stil. Coerență dramatică notabilă au cele două scene de judecată.

Ovid Brădescu, în Corbaccio, și Margareta Papagoga, în lady Politik, au lăsat să transpară viciul în toată hidoșenia lui, trasînd rolului lor un profil precis și animat, și făcînd vie satira jonsoniană.

Textul în formă originală al comediei lui Ben Jonson, tălmăcit de Mihnea Gheorghiu, nu s-a bucurat întrutotul de grija cuvenită rostirii versului dramatic. Mai atentă și reparînd pe cît cu putință această deficiență, ajutînd pe actori să înțeleagă diferența, în arta rostirii scenice, dintre proză și vers, regia ar fi sporit greutatea acestui spectacol cu unele valori interesante.

I. NEGOIȚESCU

Artistul de sub scenă

2 : 0 pentru noi este un spectacol de păpuși destinat celor adulți. *Mens sana in corpore sano* — iată tema ilustrată de acțiune. De la prima ridicare de cortină ne cuprinde acel farmec ciudat pe care-l produce totdeauna o ficțiune cinstită, lipsită de ostentație, prezentată cu seriozitate și candoare. Aici, păpușile nu sînt construite pe o asemănare maximă cu omul, nu încearcă să ne inducă în eroare. Dimpotrivă, chiar atunci cînd în locul mîinii de lemn a păpușii apar degetele vii ale mînuitorului, mișcările acestora sînt reduse la minimum necesar, păstrînd o oarecare rigiditate, tocmai pentru a nu trăda stilul general de joc al păpușii.

Povestea începe într-un moment tragic din viața tînărului savant în paleontologie, Pescereakov. Acesta este grav bolnav, în pat. De sub plapumă nu-i ies decît capul și un braț, dar este evident că tot corpul suferă, fiecare mișcare e un efort, pe care tînărul martir îl suportă cu zîmbetul pe buze și cu ochii mari deschiși ; doar glasul îi trădează slăbiciunea, ușor și transparent ca umbra de viață ce i-a mai rămas. Doctorul diagnostichează : ipohondrie ; recomandă un tratament drastic : mișcare, aer liber, alimentație solidă. Cele cîteva gesturi precise, cele cîteva cuvinte, modulate inteligent și sensibil, creează un personaj complex și limpede. Cîți actori de teatru ar ajunge la același rezultat cu asemenea mijloace reduse ?

Pe scenă, acțiunea se desfășoară rapid. Savantul nostru este smuls din pat de un prieten și dus la un meci. Acolo, dragostea face restul, pentru că, evident, Pescereakov se îndrăgostește. „Ea" e polisportivă. E necesar deci să devină și el, iar transformarea se face sub ochii noștri. De la saltul de pe trambulină (metodă care îl aduce la spital cu capul spart) pînă la marcarea celor trei goluri, datorită cărora echipa sa cîștigă meciul de fotbal, asistăm la o serie de peripeții comice alternînd cu momente lirice emoționante. Iar în final, cînd fata refuză dragostea unui om pentru care — după cum crede ea — „numai sportul contează", fericitul savant și sportiv exclamă : „2 : 0 pentru noi", iar cortina cade peste cel mai vesel și optimist spectacol din București.

Tocmai datorită caracterului complex al teatrului de păpuși, unde soluțiile tehnice ingenioase constituie fundamentul necesar creației artistice, unde fiecare personaj este rezultanta a trei arte diferite (pictor, mînuitor, actor-voce), sarcina și răspunderea regiei sînt covîrșitoare. Renée Silviu a știut să inventeze și să aleagă, cu fantezie și măsură, cele mai adecvate acțiuni fizice care suplinesc lipsa de mobilitate a feței păpușii. Ritmul variat și susținut, finețea cu care se trece de la o situație la alta, bogăția soluțiilor mișcării în scenă sînt realizate cu atîta măiestrie, încît spectatorul, fermecat, pierde din vedere că personajele pe care le admiră sînt doar un amestec de cîrpă și lemn, după cum face totală abstracție de artiștii de sub scenă.

Există totuși momente cînd întrebările se îmbulzesc. Cum e mînuit, de pildă, paznicul muzeului, cocoțat în vîrful unei scări, avînd ambele picioare și brațe la vedere ? Cum e realizată gimnastica la bară a lui Pescereakov ? Sau spălatul și călcatul rufelor, împletitul ciorapului, pe care bunicuța, mînuită cu atîta talent de Rita Stoian, le execută la fel de firesc ca orice bunică vie ? Pentru a primi un răspuns la aceste întrebări am asistat o dată la „spectacolul" din culise. În spațiul îngust al scenei, aproape toată echipa lucrează fără întrerupere, cu o concentrare ce ar putea fi invidiată de către regizorii de teatru cu actori. Patul, masa, scaunul, fiecare element de decor e mînuit, adică ținut fix sau mișcat, după cum cere jocul păpușii ; de asemenea, recuzita, de care aparent se folosește păpușa, e purtată de un mînuitor anume. Pe lîngă artistul principal care răspunde de creația rolului, fiecare păpușă este mînuită parțial (o mînă, un picior) de unul sau doi asistenți. Publicul e încîntat de tabloul în care se desfășoară feeria pe ghiață, fără să știe însă că sub scenă e un adevărat infern. În spațiul extrem de restrîns amintit mai sus, 14 oameni aleargă, dansează, joacă cu precizia unui aparat complicat. Ceea ce impresionează în mod deosebit este jocul mimic continuu al artiștilor mînuitori ; ei interpretează fiecare replică, fiecare sentiment al păpușii pe care o mînuiesc.

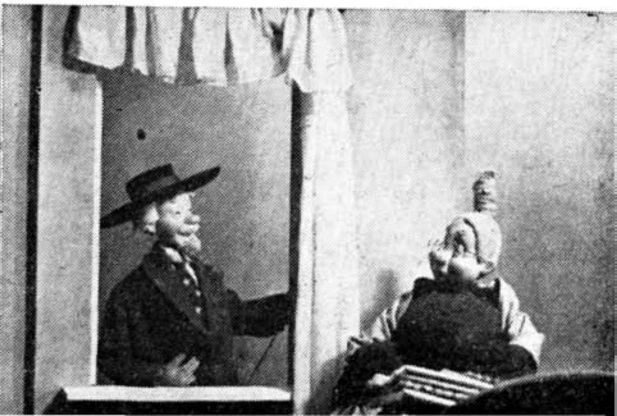
În general, e mai bine ca păpușa să fie mînuită și vorbită de același artist. Brîndușa Zaița, creînd personajul Verei Petrovna ca mișcare și glas, cu o neînchipuită grație, spontaneitate și drăgălășenie, ne îndreptățește să afirmăm că sub scena teatrului de păpuși stă ascunsă o actriță cu mari calități de ingenuă, cum nu se găsesc multe în teatru. De asemenea Costel Popovici, în rolul doctorului, Carmen Stamatiade, în rolul sorei de la spital și al școlăriței de la muzeu, Valeriu Simion, în rolul reporterului-fotograf, au realizat personaje uimitor de bine conturate, consecvente în tonuri și mișcări, denotînd deosebite calități actoricești.

Atunci cînd vocea aparține unuia, iar mișcarea altuia, se obțin uneori personaje hibride, cum s-a întîmplat cu Podnebenskin, astronomul. Cu toată arta excelentului actor de comedie Justin Grad (mînuitorul păpușii), personajul rămîne nerealizat, deoarece Florin Scărlătescu (voce), evident neluînd în serios personajul, i-a dat o interpretare inutil dulceagă, inexpresivă și plată, lucru care deservește atît păpușa cît și jocul subtil al mînuitorului.

Alteori, vocea și mînuirea s-au îmbinat fericit. Carmen Stamatiade (mînuire) și Gh. Fundătură (voce), lucrînd pe aceleași date artistice, ne-au înfățișat un Zagogulin comic la culme dar verosimil și deosebit de interesant. Pescereakov rămîne realizarea cea mai reușită. Ștefi Nefianu, mînuitoare excelentă și actriță spontană, sensibilă și plină de umor, a avut parte de un colaborator (voce) deosebit de talentat. Tudorel Popa a înțeles personajul și l-a iubit ; vocea lui parcurge o întreagă gamă de nuanțe, redînd cu inteligență și căldură intențiile cele mai subtile ale textului. Interpretarea sa e strălucitoare, emoționantă, și aduce acea notă de umor și poezie care caracterizează toate creațiile sale și întregește atît de artistic personajul.

Dar Pescereakov nu e numai Ștefi Nefianu și Tudorel Popa, bunicuța nu e numai Rita Stoian (mînuire) și vocea expresivă a lui Renée Annie. Aceste personaje sînt, în același timp, opera creatoare a Ioanei Constantinescu, pictoriță cu fantezie bogată, cu o profundă cunoaștere a

Două scene din „2 : 0 pentru noi"



artei sale. Varietatea infinită a tipurilor și unitatea de stil a prezentării plastice ne fac să nu găsim laude suficiente pentru munca acestei talentate artiste. Decorurile lui Ștefan Hablinski, realizate cu finețe și umor, completează armonios viziunea plastică. Prospețimea culorilor, stricta economie a mijloacelor utilizate, rezolvările specifice surprinzător de ingenioase creează imagini foarte izbutite, aducînd un irezistibil zîmbet de voie bună pe buzele spectatorilor.

Muzica lui H. Mălineanu, antrenantă și melodioasă, contribuie creator la întregirea acestui spectacol.

Cu această nouă premieră, Teatrul Țăndărică a obținut o prețioasă victorie artistică. Virtuozitatea mînuitorilor face din spectacolul *2:0 pentru noi* o adevărată lecție de pantomimă, pe care finețea bogat nuanțată a interpretărilor vocale o ridică la rangul uneia din cele mai remarcabile realizări ale stagiunii.

Rodica GHEORGHIU

clar...

ORIENTAREA REGIZORALĂ — În paranteză fie spus, de-a lungul spectacolului se simte mereu participarea activă la întîmplările piesei a tuturor celor prezenți în scenă, chiar dacă mult timp nu au de spus nici o replică. Totul decurge natural și convingător, nici un interpret nu „dispare", dar nici nu iese în evidență ostentativ în timpul acestor „pauze" ale rolului, pentru că regizorul a găsit, împreună cu fiecare actor în parte, cele mai expresive acțiuni fizice, în stare să caracterizeze și fără replică reacțiile unuia sau altuia din personaje, atunci cînd se află în scenă. Este edificator, de pildă, întreg tabloul examenului de admitere...

(Mihail Lupu, în cronica la Preludiu *de Ana Novac — Teatrul de Stat Galați. „Scînteia tineretului", nr. 2194)*

MASELE ÎN SPECTACOL — Masa trăiește în scenă prin viața particulelor ce-o compun ; regizorul a creat aproape din fiecare țăran ce apare în scenă, fie că are sau nu de rostit vreo replică, o ființă vie, în ale cărei suferințe crezi, ale cărei mișcări sînt firești, pline de adevăr. A dat greutate scenică fiecărui personaj, căruia autorul (din zgîrcenie) nu i-a prea dăruit trăsături distincte și, cu ajutorul unor actori de talent, a creat cîteva personaje care-ți rămîn în minte...

(Sanda Faur în cronica la Boieri și țărani *de Al. Sever — Teatrul de Stat Pitești. „Scînteia tineretului", nr. 2198)*

ANALIZA TEXTULUI — Autorul desfășoară acțiunea piesei pe două planuri paralele, separate, prezentîndu-se cele două tabere prin creionări rapide. Iar cînd, la sfîrșitul piesei, se declanșează conflictul, ciocnirea nu este impresionantă decît prin însăși gravitatea momentului petrecut aidoma în realitate — și nu prin emoția ce ți-o poate transmite sacrificiul unor oameni pe care i-ai cunoscut în decursul piesei.

(Magdalena Focșa în cronica la Torpilorul roșu *de Vl. Colin — Teatrul de Stat Constanța. „Informația Bucureștiului", nr. 878)*

...obscur

FURIA OMULUI DE... STAL — Constantin Coșa, actor tînăr, lipsit de experiență, realizează un Spiridon Biserică, de care *omul de stal*, se simte legat și pe care nu-l aplaudă numai cînd *își rotește ochii prin cap a furie*, ci și atunci cînd etc.

(Sergiu Mihail în cronica la Mielul turbat *de A. Baranga — Teatrul de Stat Bîrlad. „Munca", nr. 2674)*

O DEFICIENȚĂ — O deficiență ce poate fi corectată pe parcurs, este *situația prin care unele replici se pierd cînd publicul aplaudă și actorul continuă să-și spună textul mai departe.*

(I. Bella în cronica la Într-un ceas bun *de V. Rozov — Teatrul de Stat Galați. „Viața nouă" — Galați, nr. 3571)*

STILUL EPOCII — Urmînd reliefarea permanentă a conţinutului de idei şi redarea specificului epocii, regia a scăpat, apoi, din vedere faptul că la mulţi actori s-a manifestat o manieră de joc „teatrală". Acest lucru nu era necesar şi a stricat, *pentru că stilul epocii* poate fi redat prin multiple mijloace, *nu numai decît printr-un joc „stilat", în maniera epocii.*

(Gabriel Manolescu în cronica la Hoţii *de Schiller — Teatrul de Stat Reşiţa. „Drapelul roşu" — Timişoara, nr. 3532)*

IDEEA ŞI NEONUL — Bucşan se teme de şubrezenia poziţiei lui atunci cînd în luptă ar fi antrenaţi alţi lupi ca el, sau unii şi mai mari, aşa cum i se pare lui. Şi ar fi fost nimerită scena din biroul său, atunci, noaptea tîrziu, cînd cumpără tipografia „Deşteptarea" şi stă de vorbă cu Borcea şi apoi cu Werner, pentru a arăta că omului acestuia care nu se pleacă niciodată, de care depinde numirea miniştrilor, îi e frică, da, îi e frică... *Şi acest lucru ar fi trebuit redat, mai ales că mijloacele regiei tehnice servesc această idee (aprinderea şi stingerea firmelor de neon cu numele Bucşan).*

(A. Băieşu în cronica la Ultima oră *de M. Sebastian — Teatrul de Stat Baia-Mare (secţia romînă). „Pentru socialism", nr. 726)*

PATOS PE SITUAŢIE — *Pe această situaţie, patosul* studiului a cuprins în aceste zile pe toţi muncitorii de creaţie ai teatrului.

(H. Eliad într-un articol din „Flamura Prahovei", nr. 1332)

BINE PUSĂ LA PUNCT — Costumaţia a fost bine pusă la punct, datorită modelelor artistice executate de Motte Hortensia, *lucru ce se vădeşte,* de altfel, *şi din felul cum au fost confecţionate afişele.*

(Eugen Groza în cronica la Intrigă şi iubire *de Schiller — Teatrul de Stat Oradea (secţia maghiară). „Crişana", nr. 107).*

REGIA A RIDICAT... — În faţa figurilor revoluţionare *regia a reuşit să ridice figuri negative, forţe contrarevoluţionare din ţară şi de peste hotar,* ca demagogul politic Romaşcanu, căpitanul Maltezeanu, locotenent Lazu, colonel Forster şi alţii.

(V. Stănescu în cronica la Torpilorul roşu *de Vladimir Colin — Teatrul de Stat Constanţa. „Dobrogea nouă", nr. 2441)*

însemnări

Note pe marginea unor piese încă nejucate

Printre scriitorii tineri care și-au căutat în ultimii ani o formulă proprie de expresie și care — dacă ar fi fost sprijiniți de la primele lor lucrări — ar fi găsit această formulă mai de mult, este și Ion Niculescu. Cu piesa în 3 acte *Ceasul de aur*, apărută în revista „Tînărul scriitor", nr. 3, Ion Niculescu își conturează precis personalitatea literară și prezintă o piesă adevărată, o piesă puternică, care, cu toate defecțiunile ei, rămîne o construcție, dovedește o poziție, cea justă, un punct de vedere și mijloace scriitoricești pe care autorul e stăpîn.

Tema — viciile și descompunerea clasei burgheze, care ar mai fi durat dacă nu s-ar fi ridicat poporul la cîrma țării — e ilustrată de Ion Niculescu numai cu imaginea acestei clase, fără ca lupta propriu-zisă să ocupe vreun moment scena. Familia Sotirescu, cu membrii ei feluriți : mare industriaș, fost ministru, fost moșier, fiică de mare negustor de vinuri, boiernaș fugit peste graniță să facă pe patriotul între străini etc. cuprinde gama, cam atît cît o știm noi, a fostei protipendade profitoare, abuzive și de o insensibilitate care ajunge pînă la cruzime.

Această temă e destul de frecventă în literatura noastră dramatică de azi, și totuși Ion Niculescu a găsit posibilitatea să scrie o piesă care să nu semene cu nici una din cele pe care le cunoaștem. Eroii lui nu repetă eroi cunoscuți, întreaga acțiune se învîrtește în jurul unui singur mobil, care caracterizează foarte bine acea lume : moștenirea.

Simbolul acestei moșteniri de la bătrînul Sotirescu — pe care o visează întreaga familie — e un ceas de aur, scump prin el însuși, încărcat de briliante imense, și care e numai un semn, așa cum ar fi sceptrul pentru o familie regală, că tot restul averii va fi dat celui care va primi ceasul. Dacă autorul n-ar fi încărcat prea mult acest simbol cu detalii care dovedesc o naivitate, o încredere în superstiții, pe care n-o poți acorda acestor oameni cinici, lipsiți de prejudecăți, o naivitate care nu concordă cu caracterul lor ; dacă n-ar fi subliniat prea mult valoarea acestui simbol și l-ar fi lăsat să crească singur și să fie de la sine înțeles de cititor, ar fi fost mai bine.

Totuși, asta nu umbrește celelalte calități ale piesei. Acțiunea ei crește firesc, se amplifică, duce la un moment culminant de o mare tensiune dramatică în finalul actului al doilea, și mai găsește încă posibilitatea să crească și în cel de al treilea act, acela al deznodămîntului, nu pentru că așa o vrea autorul, ci pentru că așa o poartă eroii.

În *Ceasul de aur* sînt unele personaje bine desenate, adînci, pline de note personale, pline de viață adevărată, ca Alecu, Atena, Minodora, Mimi (al cărei vocabular e totuși exagerat), și altele mai puțin adîncite, mai puțin finite, ca Suzana (a cărei nebunie e puțin factice : obsesia tăvălugului nu e destul de motivată de o mare emoție, de un șoc adevărat), Victor care nu are un caracter destul de personal, Dinu, care nu ajunge pînă la capăt, în propria lui definiție, nu în construcția piesei.

Elemente sănătoase, simpatice, pozitive — cum ne-am obișnuit noi să spunem — sînt, în această casă de putreziciune, servitoarea Maria, pusă cu măsură și cu discreție, și vărul Sotireștilor, Victor Sotir, care, după părerea noastră, nu are absolut de loc ce căuta nici în acest neam, nici în obsesiile Suzanei, nici mai ales în final, unde nu aduce nimic, nu rezolvă nimic, nu răspunde nici unei necesități și strică chiar ținuta finalului, ca o concesie inutilă și inestetică.

Piesa merită o analiză mai adîncă, o

mai serioasă oprire asupra caracterelor izbutite, a momentelor de încordare dramatică, a adevărurilor pe care le dezvăluie. Această scurtă notă o semnalează numai, cu bucurie

Mira Iosif, absolventă a școlii de literatură, ca și Ion Niculescu, publică, tot în „Tînărul scriitor", o piesă într-un act, vrednică de atenția cititorilor și a repertoriului echipelor culturale.

Tînărul medic care pleacă să-și înceapă misiunea în provincie — temă tratată pînă acum în literatura noastră dramatică de cîteva ori în piese mai lungi sau mai scurte — găsește la Mira Iosif altă paletă, alte ecouri, vibrațiile unei sensibilități puternice și proaspete.

Doctorița Otilia Murărașu nu se duce la țară, peste munți, pentru că o silește, o trimite cineva. Ea se duce din proprie inițiativă, ca să scape de o dragoste chinuitoare, plină de nădejdea că acolo se va naște din nou. Și după o ciocnire dureroasă cu realități mai aspre și mai urîte decît putea bănui ea, tocmai pentru că se lovește de ele și se rănește, se naște în adevăr din nou. Nu prin bucurie senină, cum își închipuise, ci prin durere, prin luptă.

Dacă Mira Iosif nu se pricepe încă să ne motiveze perfect toate momentele și situațiile piesei ei, să ne spună de ce și cum au ajuns eroii în situația în care-i găsim și ce anume se va întîmpla cu ei după ce se lasă cortina (sau s-o sugereze mai limpede), în schimb, atîta vreme cît își ține eroul în mînă, îl înfățișează precis, nuanțat, îl face să se exprime pe sine în cuvinte absolut necesare firii lui și în acte care îl definesc pe el și numai pe el.

Faptul că eroina principală, cu marea ei sensibilitate, cu omenescul și grația ei sufletească, e bine zugrăvită ne dovedește mai puțin posibilitățile autoarei (care, ca orice om tînăr în primele lui opere, se poate descrie pe sine cu fidelitate și bine), decît chipul doctorului Orlea, bătrînul ratat, uzat, bețiv și indiferent, în care din cînd în cînd mai sticlesc sclipiri mici din iluziile, din elanurile de odinioară, din vremea în care, într-un stat burghez, condiția lui de medic de țară fără posibilități de a face bine îl strivise complet.

Chipul acestui doctor e admirabil făcut, pînă în adînc, pînă în cele mai mărunte detalii. Și bine desenat este și instructorul raional, care are o atît de puternică influență asupra doctoriței, nu printr-o prelucrare politică, ci printr-o foarte omenească mărturisire.

Acest omenesc, această căldură, această sensibilitate de calitate și prospețime se degajă din întregul act. Mira Iosif găsește, dacă nu pe de-a întregul, totuși pe foarte aproape, mijloacele cele mai bune pentru a scrie o piesă emoționantă, profundă și convingătoare, vrednică de a fi desprinsă și citată dintre multele piese semifabricate, într-un act, care se scriu la noi.

Lucia DEMETRIUS

Reconstituiri pioase

Față de alte arte, care au privilegiul fixării materiale a operelor reprezentative, teatrul are o situație specială. Creația actorului, oricît ecou ar lăsa în sufletele privitorilor, se dizolvă chiar în momentul plăsmuirii ei. Ireversibil, momentul emoției se memorează, dar nu se repetă. Despre marii actori care au fost odată, nu aflăm decît mărturii neînsuflețite: fotografii, acte, costume, scrieri, judecăți ale contemporanilor. Chiar imprimările pe discuri, bandă și peliculă — dacă s-ar face sistematic — nu ar da decît o imagine palidă și fragmentară, insuficientă deci, a vieții recreate pe scenă.

Contemplarea obiectelor rămase să mărturisească, oricît de sărăcăcios și îndepărtat, tumultul unor cariere ilustre îndreptățește o undă de tristețe, însă, în același timp, încurajează, îndeamnă. Căci aceste relicve de preț, dincolo de semnificația lor materială, au și o valoare de ordin moral, sufletesc. Ele luminează momentele importante ale unei *tradiții* care se impune viitorului, dîndu-i forță, modelîndu-i profilul specific, deschizîndu-i drumuri ispititoare, îndrăznețe.

Am vizitat, deunăzi muzeul Teatrului Național din Iași și mi-am dat seama de întreaga frămîntare a trecutului, care a imprimat scenei moldovenești o fizionomie proprie, iar marilor artiști, ridicați de aici, acea conștiință artistică, acea simplitate și naturalețe care — de la Millo — au rămas ca o lege în teatrul ieșan, cum afirmă un istoric de seriozitatea lui T. Burada.

De la Gh. Asachi — organizatorul primului spectacol în limba romînă, care a avut loc la Iași în 1816 (27 decembrie), începător al școlii de actorie de la Trei Ierarhi — devenită mai tîrziu *Conservatorul filarmonic-dramatic* — și pînă la actorii din generații mai noi, în muzeul din Iași își găsesc locul toate figurile de seamă ale teatrului romînesc, care au activat aici fie toată viața, fie numai o parte a carierei lor.

Un portret al lui Gh. Asachi, executat în ulei de Constantin Stahi, domină vitrina cu cărți — primele ediții — ale aceluiași, texte dramatice, litografii.

Tot Stahi a făcut și tabloul lui N. Luchian (1838—1893), unul din cei mai vechi actori din Moldova. Acesta, împreună cu colegii săi Teodorini și Teodoru, a fost surghiunit în 1846, la mînăstirea Soveja, pentru vina de a fi introdus într-un spectacol pasaje cenzurate dintr-o piesă a lui Alecu Russo, între care și versurile: „Din Focșani la Dorohoi, / Țara-i plină de ciocoi". Un al doilea tablou al lui Luchian poartă semnătura lui Octav Băncilă.

Persecutat pentru activitatea lui patriotică, satirică, a fost și actorul Alex. Evolschi (1844—1891), arestat dincolo de Focșani pentru că rostea cuplete pledînd pentru unirea Principatelor Romîne. Un reușit tablou al lui Evolschi, expus la muzeu, a fost executat de pictorul Mihai Dan, elev al lui Aman.

Tablouri valoroase sînt și acelea ale actorului Mihai Galino — fost și profesor la Conservator — semnat tot de Stahi; al comicului C. Bălănescu, executat de un pictor valoros al epocii: Șt. Șoldănescu-München; al domnitorului Cuza, protector al teatrului executat de Emil Bardasare, fost rector al Academiei de Arte Frumoase din Iași; al lui V. Alecsandri, iarăși de Stahi; al lui Matei Millo, de pictorul Rotaru.

Cererile de angajare sau acelea de aprobări de spectacole sînt numeroase. În vitrine se află expuse cererile Aglaiei Theodoru (mai tîrziu Pruteanu), angajată în 1886 cu salariul de 100 lei pe lună pe timpul stagiunii și cu obligația de a figura și în cor, cînd i se va cere...

Cam tot pe atunci este angajat și State Dragomir, „născut în 1870, licențiat în litere, absolvent al Conservatorului cu premiul I", cum menționează el în cerere. Aristizza Romanescu — după ce jucase în repetate rînduri cu trupa ieșană, împreună cu Gr. Manolescu, despre ale cărei începuturi s-a ocupat și M. Eminescu în cronicile teatrale publicate în „Curierul de Iași" (1876—77) — este angajată pentru stagiunea 1897—98, la Teatrul Național din Iași. În 1888 a fost angajat și Vlad Cuzinschi, artist de seamă, director de scenă.

Multe documente: cereri, scrisori, chitanțe, fotografii, obiecte de uz scenic, se referă la Agatha Bîrsescu, marea actriță a țării, celebră și în străinătate, care și-a încheiat cariera la Iași, ca profesoară de conservator și — în repetate rînduri — ca interpretă, alături de colectivul Teatrului Național. O fotografie din 1925 o arată în mijlocul artiștilor ieșeni, sărbătorită de ei. Printre cei prezenți se disting și figurile multora care cinstesc și astăzi scena din Iași: Ani Braeschi, George Popovici, Miluță Gheorghiu ș. a. Un portret în ulei al artistei, executat de pictorul C. Agafiței, este expus alături.

Evident, nu ne putem opri asupra tuturor pieselor din muzeu, și nici măcar asupra celor mai importante. Aș vrea să subliniez însă o idee ce mi se pare esențială, și anume: studierea documentelor și a pieselor elocvente din muzeu îți creează convingerea că între diferitele generații de artiști și animatori, începînd cu Asachi, Millo, Alecsandri, Luchian, și sfîrșind cu cei de azi, există și a existat totdeauna o legătură strînsă; că torța talentelor de odinioară luminează pînă astăzi, cu aceeași flacără, pentru că stilul de muncă, experiența, s-au perpetuat de la unii la alții, îmbogățindu-se prin contribuția tuturor, a celor mai celebri ca și a celor mai modești, dar păstrători ai aceluiași nobil devotament față de artă. Teatrul din Iași nu a fost nicicînd închis valorilor dinafară. Dimpotrivă, de-a lungul deceniilor, începînd de la inaugurarea sa (1837) au jucat la Iași un Costache Caragiale, Gr. Manolescu, Maria Ciucurescu, Nottara mai tîrziu, cărora li s-a alăturat C. Vernescu-Vîlcea ș. a. Condiția legăturilor cu Iașul a fost numai talentul și dragostea față de arta adevărată.

Ca dovezi materiale în sprijinul ideii de mai sus avem acele piese de muzeu care vorbesc despre preluarea tradițiilor de la generație la generație. Într-o vitrină, de pildă, aflăm costumul cu care a jucat Millo pe *Baba Hirca*, la premieră, adică în 1848. Pe aproape se află fotografia celui care i-a urmat lui Millo în același rol, actorul Mihai Arceleanu, în costumul respectiv. Tradiția acestui rol, jucat „în travesti", a fost însă mai departe preluată de un alt actor de mare valoare: Vasile Boldescu, care a predat-o, la rîndul său, lui C. Ramadan, artist emerit al R.P.R. Alt exemplu: multe din obiectele și podoabele de scenă ale tragedienei Agatha Bîrsescu, expuse la muzeu, aparțin încă actriței Ani Braeschi; împreună cu aceste amintiri, maestra i-a dăruit ucenicei și pasiunea pentru o intensă trăire scenică și obișnuința gestului și a intonației clasice.

Tradiția lui Gr. Manolescu a fost dusă mai departe de State Dragomir, care i-a preluat — este un amănunt, dar semnificativ — și costumul lui *Hamlet*. Iar lui State Dragomir i-au urmat alții, dintre care ii notăm pe Aurel Ghițescu, George Popovici etc.

Exemplele se pot înmulți. Acestea însă, deși nu stabilesc filiații rigide și exclusive, sînt mai elocvente acolo, în fața pieselor de muzeu.

N. BARBU

Un deziderat și o propunere

Decada dramaturgiei originale — eveniment pe care-l putem numi, fără teamă de a fi retorici, epocal în viața teatrului romînesc — a pus în valoare o seamă de fenomene pozitive, s-a soldat cu rezultat-entuziasmante. Nu e aici locul de a le enumera. Dar, pe lîngă acestea, s-au făcut simțite și unele necesități, unele deziderate legitime. Am vrea să ne oprim asupra unuia, și nu dintre cele mai puțin importante.

Se știe că oamenii de teatru — actori, regizori, scenografi, directori etc. — au o configurație sufletească în care primează, cum e și firesc, sensibilitatea, trăirile sentimentale. Ei se angajează cu pasiune în munca lor și spectacolele devin ființă din ființa lor. De aceea, ei conversează cu plăcere despre spectacolele lor, le comentează copios, dar... de foarte multe ori culeg și se opresc numai la aspectele favorabile, mereu înclinați să treacă peste observațiile critice, gata să se legene pe aripile unei iluzorii desăvîrșiri. Cu atît mai mult, cu cît — parcă-i un făcut — un roi de prieteni și-ar arde mîinile pentru a le atesta virtuți pe care le au și, în aceeași măsură, virtuți pe care nu le au.

Firește că acel care nu acceptă discuția pe terenul cu ghimpi al opiniilor și aprecierilor obiective, franc exprimate, nu va putea, la rîndul lui, să formuleze, obiectiv și sincer, asemenea opinii relative la înfăptuiri dinafară. În realitate, nici nu țin la lucrul acesta, din teama de a nu vexa și de a nu suscita, astfel, riposte neplăcute la adresa propriilor realizări: un cerc vicios aci. Mulți oameni de teatru riscă în felul acesta să treacă unul pe lîngă celălalt, comunicînd doar prin zîmbete reținute sau expresii de conveniență.

În rezumat, toate acestea constituie trăsăturile unui climat profesional nesănătos, întrucît împiedică schimbul de idei, comunicarea unor date și unor experiențe care ar trebui să incite curiozitatea fiecărui om de artă.

Iată de ce ni s-a părut foarte binevenită propunerea tînărului regizor Harag György de la Baia Mare, emisă cu prilejul unei consfătuiri a revistei noastre cu conducătorii de teatre prezenți la *Decadă*. Regizorul Harag a propus organizarea, periodică și în diferite centre artistice ale țării, a unor spectacole cu invitați (actori, regizori, scenografi) de la alte teatre, precum și critici dramatici. Vizionarea spectacolelor ar fi urmată de discuții libere, de convorbiri și schimburi de idei, în cursul cărora să se exprime opinii deschise și constructive.

Asemenea dezbateri ar avea darul să lărgească orizontul artistic, atît al realizatorilor, cît și al celor invitați; ar crea un climat de tovărășească stimă și de cunoaștere reciprocă; ar duce la formarea unui spirit critic obiectiv și, în consecință, la ameliorarea calitativă a spectacolelor.

Dar, înainte de toate, am asista la continua întărire a legăturilor dintre oamenii care slujesc cu pasiune arta dramatică, organic interesați de progresul și afirmarea ei din ce în ce mai strălucitoare.

E o propunere care merită toată atenția... și pe care, în ceea ce ne privește, nădăjduim s-o luăm în considerație nu mai tîrziu decît la începutul stagiunii viitoare.

Fl. P.

Premiile Decadei

Între 20—30 mai a. c. a avut loc la București Decada dramaturgiei originale. Cu acest prilej au fost decernate următoarele premii și mențiuni pentru:

Spectacole

Premiul I — *Preludiu* — Teatrul de Stat din Galați; *Citadela sfărîmată* — Teatrul de Stat din Oradea (secția maghiară).

Premiul II — *Horia* — Teatrul Național din Iași.

Premiul III — *Inima noastră* — Teatrul de Stat din Oradea (secţia romînă); *Zile obişnuite* — Teatrul de Stat din Baia-Mare (secţia maghiară); *Ultima oră* — Teatrul de Stat din Baia Mare (secţia romînă).

Menţiune — *Împărătiţa lui Machidon* — Teatrul de Stat din Turda.

Regie

Premiul I — *Dr. Gróf Ladislau*, pentru regia la spectacolul „Citadela sfărîmată" la Teatrul de Stat din Oradea (secţia maghiară); *Crin Teodorescu*, pentru regia la spectacolul „Preludiu" la Teatrul de Stat din Galaţi.

Premiul II — *Harag György*, pentru spectacolul „Zile obişnuite", la Teatrul de Stat din Baia-Mare (secţia maghiară).

Premiul III — *Mihai Dimiu*, pentru regia la spectacolul „Ultima oră", la Teatrul de Stat din Baia Mare (secţia romînă); *Corneliu Zdrehus*, pentru regia la spectacolul „Inima noastră" la Teatrul de Stat din Oradea (secţia romînă).

Menţiune — *Constantin Dinischiotu*, pentru scenele de mase din spectacolul „Boieri şi ţărani" la Teatrul de Stat din Piteşti.

Scenografie

Premiul II — *Al. Olian*, pentru decorurile la spectacolul „Boieri şi ţărani" la Teatrul de Stat din Piteşti.

Premiul III — *Elena Forţu*, pentru decorurile la spectacolul „Horia", la Teatrul Naţional din Iaşi.

Menţiune — *Francisc Demény*, pentru decorurile la spectacolul „Inima noastră", la Teatrul de Stat din Oradea (secţia romînă).

Actori

Premiul I — *Cristina Tacoi*, pentru rolul Ioana din spectacolul „Inima noastră", la Teatrul de Stat din Oradea (secţia romînă); *Dukász Anna*, pentru rolul Irina din spectacolul „Citadela sfărîmată", la Teatrul de Stat din Oradea (secţia maghiară).

Premiul II — *Coca Andronescu*, pentru rolul Magda Minu din spectacolul „Ultima oră", la Teatrul de Stat din Baia Mare (secţia romînă); *Gheorghe Leahu*, pentru rolul Ţarălungă din spectacolul „Boieri şi ţărani", la Teatrul de Stat din Piteşti; *Ion Lascăr*, pentru rolul Împăratul Iosif al II-lea din spectacolul „Horia" la Teatrul Naţional din Iaşi.

Premiul III — *Eugenia Eftimie-Petrescu*, pentru rolul Maria Pricopie din spectacolul „Atenţiune, copii!" la Teatrul de Stat din Oraşul Stalin; *Orosz Lujza*, pentru rolul Emilia din spectacolul „Citadela sfărîmată", la Teatrul Maghiar de Stat din Cluj; *Gh. Popovici* (artist emerit al R.P.R.), pentru rolul Horia din spectacolul „Horia", la Teatrul Naţional din Iaşi; *Maud Mary*, pentru rolul Maria Olteanu, din spectacolul „Împărătiţa lui Machidon", la Teatrul de Stat din Sibiu; *Toma Caragiu*, pentru rolul Ciolac din spectacolul „Arcul de triumf", la Teatrul de Stat din Ploieşti; *Cseke Sándor*, pentru rolul Petru, din spectacolul „Citadela sfărîmată", la Teatrul de Stat din Oradea (secţia maghiară).

Menţiuni — *Costel Constantinescu*, pentru rolul Anton din spectacolul „La ora 6", la Teatrul de Stat din Bacău; *Elekes Emma*, pentru rolul Lena din spectacolul „Zile obişnuite", la Teatrul de Stat din Baia Mare (secţia maghiară"; *Petre Gheorghiu*, pentru rolul Crişan din spectacolul „Horia", la Teatrul Naţional din Iaşi; *Gheorghe Radu*, pentru rolul Machidon Olteanu, din spectacolul „Impărătiţa lui Machidon", la Teatrul de Stat din Turda; *Ion Vîlcu*, pentru rolul Ghiţă Hîncu din spectacolul „Inima noastră", la Teatrul de Stat din Oradea (secţia romînă); *Aurel Giurumia*, pentru rolul Barbarossa din spectacolul „Nota zero la purtare", la Teatrul Naţional din Cluj; *Alexandru Matei*, pentru rolul Adam din spectacolul „Preludiu" la Teatrul de Stat din Galaţi; *Eliza Plopeanu*, pentru rolul

Rarița din spectacolul „Inima noastră", la Teatrul de Stat din Oradea (secția romînă); *Getta Grapă,* pentru rolul Catrina Ponor, din spectacolul „Atențiune, copii!", la Teatrul de Stat din Orașul Stalin; *Gerda Roth,* pentru rolul Ioana Marin, din spectacolul „Iarbă rea", la Teatrul de Stat din Timișoara (secția germană); *Constantin Morțun,* pentru rolul Mastrofilio din spectacolul „Torpilorul roșu", la Teatrul de Stat din Constanța; *George Gheorghiu,* pentru rolul Toma Dumitrescu din spectacolul „Mielul turbat", la Teatrul de Stat din Bîrlad; *Dem. Columbeanu,* pentru rolul Motroașcă din spectacolul „Avansarea șefului", la Teatrul de Stat din Petroșani; *Hegyessi Magda,* pentru rolul Margit, din spectacolul „Familia Kovács", la Teatrul Maghiar de Stat din Sft. Gheorghe; *Ștefan Mihăilescu,* pentru rolul Ghiță Hîncu din spectacolul „Inima noastră", la Teatrul de Stat din Brăila.

În afara premiilor de mai sus, juriul a acordat un premiu onorific colectivului Teatrului Secuiesc din Tg.-Mureș pentru realizarea spectacolului Furtună în munți, *a cărui premieră a avut loc într-o stagiune anterioară. De asemenea, juriul a acordat premii onorifice următorilor interpreți ai acestui spectacol:* Andrási Márton *pentru rolul Kujak;* Borovszki Oszkár *pentru rolul Czák;* Lohinszky Lóránd, *pentru rolul locotenentului Krugheimer.*

meridiane

O polemică în jurul lui Racine

Discutarea lui Jean Racine, a operei sale, a devenit, de mai mulţi ani încoace, o realitate a criticii şi publicisticii din Franţa. „Cazul Racine" preocupă azi într-o egală măsură mediile universitare franceze, lumea teatrului, pe scriitori, gazetari, studenţi şi cititorii de rînd. Că astfel stau lucrurile ne-o dovedeşte schimbul de opinii foarte însufleţit ce-a rezultat din ancheta întreprinsă foarte de curînd de săptămînalul „Lettres françaises"[1]. Articolele apărute în ultimii ani, ca şi monografiile recente consacrate poetului clasic, sînt o mărturie în acelaşi sens[2].

În abordarea problematicii raciniene s-au conturat pînă acum două preocupări mai însemnate. Majoritatea istoricilor literari s-au complăcut în reconstituirea biografiei lui Racine, a interpretării minuţioase a unor date noi, a alcătuirii portretului său intelectual, moral şi psihologic. Printre aceştia, Pommier, Antoine Adam, Picard speculează cu multă competenţă şi lux de amănunte elementele biografice capabile să lumineze pe omul Racine, ambiţiosul, crudul şi încîntătorul Racine. Scriitorii, criticii şi actorii au cercetat însă mai cu seamă creaţia poetului, căutînd să-i precizeze semnificaţia şi, în ultimă instanţă, actualitatea.

Dezbaterile din „Lettres françaises", amintite mai sus, au scos la iveală puncte de vedere divergente, fixînd poziţii antagoniste, pasionînd opinia publică şi stîrnind deopotrivă pe admiratorii fervenţi ai lui Racine, ca şi pe criticii săi cei mai severi. Mănuşa a fost aruncată de actorul Jean Vilar, directorul Teatrului Naţional Popular de la Paris, ale cărui iniţiative fericite din ultimii ani sînt bine cunoscute. Invitat la Sorbona să răspundă unui interviu cerut de studenţii în gramatică şi filologie franceză, Jean Vilar a răspuns tineretului, care luase cu asalt amfiteatrul Richelieu, de ce nu a jucat pînă acum o tragedie de Racine la Teatrul Naţional Popular. Motivele lui Vilar, expuse pe larg, au fost de ordin teoretic şi practic, vizînd atît valabilitatea intrinsecă a operei raciniene, cît şi modalitatea reprezentării ei scenice. Racine i-a apărut lui Vilar ca un autor depăşit, inactual, prea puţin legat de gustul publicului, de mase, ca un autor lipsit de acele însuşiri dramatice specifice teatrului modern şi prea legat de vechea manieră în care era conceput spectacolul în secolul al XVII-lea. Spectacolul racinian — a susţinut Vilar — e mai mult o recitare de versuri decît un joc dramatic complex. Şi, nemulţumindu-se cu această justificare de a nu-l fi jucat pînă acum pe Racine, Vilar a pus la rîndul lui nouă întrebări, care au servit drept bază de discuţie largii anchete întreprinse de „Lettres françaises". Ele se rezumau cam la următoarele puncte: în ce măsură Racine e un autor popular şi deci actual; dacă *stilistul* Racine nu l-a omorît pe autorul *dramatic;* ce lecţie poate să mai dea Racine tinerei generaţii de dramaturgi; dacă el întruchipează spiritul *francez* prin excelenţă şi dacă, pe viitor, Racine ar merita să figureze, ca pînă acum, la loc de frunte în manualele şcolare?

Discutarea „cazului Racine" de către peste 30 de participanţi a scos la iveală existenţa a trei poziţii: pe de o parte, adversarii lui Racine, „cornelienii", partizani ai tezelor lui Vilar, poetul Fernand Gregh, de exemplu, sau romancierul René Jouglet, dramaturgul Roger Vailland ş. a., care au căutat să demonstreze caducitatea lui Racine; pe de altă parte, „racinienii" pasionaţi, în frunte cu actori ca Jean-Louis Barrault, Vera Korène, Marie Bell, Henri Rollan, Jean Yonnel sau scriitori ca Marcel Achard, Pierre Benoît, Gabriel Marcel, Henri Mondor, Joseph Kessel, Jean-Jacques Bernard, Pierre Daix, oameni de teatru ca Pierre-Aimé Touchard, istorici literari ca Antoine Adam etc.; în sfîrşit o a treia poziţie — de „centru" — înregistrată prin declaraţiile lui Jean Cocteau şi André Maurois, Robert Kemp, René Fauchois ş. a. Statistic, numărul partizanilor lui Racine, fervenţi sau „călduţi", a însumat cam trei pătrimi din numărul participanţilor la dezbateri.

---

[1] Nr. 609 — 621 din 1955.

[2] Semnalăm, printre cele mai recente, o carte a lui Jean Pommier, *Aspects de Racine* (1954), capitolul consacrat lui Racine de Antoine Adam în a sa *Histoire de la littérature française au XVII-ème siècle* (1954), teza lui Raymond Picard despre *La carrière de Jean Racine* (1956) sau eseul lui Lucien Goldmann, *Le Dieu caché*, asupra lui Pascal şi Racine. In repetate rînduri, Yves Benot a reluat, în articole şi recenzii din „Europe" sau „Lettres françaises" (1955/56), aspecte ale creaţiei lui Racine.

Demonstraţia lui Jean Vilar şi a „partizanilor" lui reia în fond o argumentare mai veche, de şase ani: aceea a lui J.-P. Marquet din amplul său articol despre sau, mai bine zis, împotriva lui Racine, intitulat „Umbra lui Racine" („La Pensée" nr. 31 din iulie-august 1950, p. 69—78). În prezentarea lui Marquet, creaţia raciniană apărea ca eminamente statică şi „eternă", expresie fidelă a gustului aristocratic al curţii de la Versailles, într-o vreme în care teatrul devenise „privilegiul unei minorităţi". Psihologizant şi schematic, pesimist şi chiar morbid, avînd fobia acţiunii şi predilecţie pentru tot ce e tulbure în fiinţa umană, teatrul lui Racine apărea, în interpretarea lui Marquet, — profund negativ. „Trebuie să ieşim din umbra lui Racine!" exclama autorul articolului arătînd cît rău poate face autorul *Fedrei* tinerilor scriitori. Reluînd tezele lui Marquet, Vilar le-a adăugat consideraţii de natură interpretativă şi scenică, pentru a motiva de ce la Teatrul Naţional Popular nu se joacă sau nu se poate juca Racine.

Poziţia lui Vilar apare ca evident şubredă, iar teoretizarea problemei ca simplistă, de cele mai multe ori. De mai bine de 10 ani, critica ştiinţifică a valorificat tot ce este bun în creaţia lui Jean Racine. Studiile sovietice (începînd cu cel mai vechi, al lui S. S. Mokulski, din 1946) au pus în lumină realismul autentic al personajelor şi conflictelor raciniene, puterea dramatică excepţională a tragediilor clasicului francez, măiestria neîntrecută a versului său, fondul adînc uman şi nelipsit de dimensiuni sociale al operei celui care avea să fie, în anii bătrîneţii, creatorul *Athaliei*, prietenul janseniştilor persecutaţi şi observatorul lucid şi amărît al mizeriei poporului din Franţa... De mult, Racine a fost — alături de Corneille şi nu împotriva lui — preluat în mod critic ca unul din geniile cele mai reprezentative ale clasicismului francez.

Cum se explică atunci rezerva îndîrjită a unora dintre scriitorii francezi progresişti faţă de Racine? Ea provine, după părerea noastră, din necesitatea de a anula influenţa „nefastă" a lui Racine, nu a adevăratului Racine, ci a acelui Racine care ani de-a rîndul a fost edulcorat şi proclamat poet al simbolurilor şi al sonorităţilor „pure", „patron" al suprarealiştilor şi ermeticilor. De 50 de ani încoace, critica burgheză s-a extaziat în faţa „misterului" racinian şi a aliteraţiilor savante, nesocotind esenţa sa adînc omenească şi luminoasă. Iar azi se petrece cu Racine ceea ce s-a întîmplat, într-o oarecare măsură, cu Maupassant, acum cîţiva ani, cînd, pentru a anula imaginea unui Maupassant lubric şi cinic, eminentul critic André Wurmser a negat moştenirea literară a marelui nuvelist. Este firesc deci ca, în lupta de opinii foarte ascuţită care se duce în Franţa pe tărîmul revalorificării clasicilor, să se emită uneori teze insuficiente sau incomplete. Fără a subsuma lui Racine tot veacul clasic, fără a face din Racine un semizeu al literaturii franceze — mai ales din Racine „preţiosul, galantul, ermeticul", pe care-l adorau Thierry-Maulnier şi Giraudoux —, se cuvine ca astăzi să părăsim învechita polemică Corneille-Racine şi să iubim deopotrivă ceea ce e cu adevărat valoros în opera lor. Pe bună dreptate, unul din participanţii la discuţii a afirmat că dezbaterea „cazului Racine" va avea cel puţin o urmare pozitivă, şi anume că Jean Vilar va monta în cele din urmă, la Teatrul Naţional Popular, o tragedie de Racine... Şi marele public va fi atunci judecătorul nepărtinitor al bătrînului poet. De altfel, faptul că Jean Racine stîrneşte, după mai bine de două veacuri şi jumătate, discuţiile cele mai aprinse şi declaraţiile cele mai pătimaşe, nu e oare o primă dovadă că mesajul său artistic şi uman nu şi-a pierdut trăinicia?

Valentin LIPATTI

Un remarcabil dramaturg

Este evocator şi demn de consemnat centenarul naşterii scriitorului ucrainean Ivan Franko (1856—1916).

Personalitate creatoare multilaterală — poet şi prozator, înflăcărat publicist şi militant revoluţionar, om de ştiinţă, folclorist, etnograf, teoretician şi critic literar, eminent traducător şi editor — Franko a fost în aceeaşi măsură şi un remarcabil dramaturg.

Opera lui dramatică, fără să fi rămas cu desăvîrşire „terra incognita" pentru exploratorii literaturii, este — se pare — pînă în prezent mai puţin cercetată şi mai puţin cunoscută pe plan mondial. Explicaţia, nu şi justificarea, trebuie mai cu seamă căutată într-o regretabilă zgîrcenie în ce priveşte tălmăcirea pieselor sale în limbi străine, cu excepţia — poate — a dramei de mai largă circulaţie, *Fericirea furată*, care a constitut, de altfel, obiectul unei recente ecranizări în Uniunea Sovietică.

Cunoaşterea şi recunoaşterea dramaturgului ucrainean Ivan Franko pe scara valorilor universal consacrate ar duce nu numai la o considerabilă îmbogăţire a repertoriilor teatrale, dar şi la consemnarea unui moment semnificativ în evoluţia genului pe făgaşul realismului în care filonul psihologic şi cel social se întregesc într-o organicitate proprie marilor condeie.

Prin specificul naţional, de inspiraţie folclorică, caracteristic teatrului său, Franko se situează la temeliile dramaturgiei clasice ucrainiene, care parcurge linia ascendentă de la realismul critic al pleiadei de iniţiatori : I. P. Kotlearevski, Taras Sevcenko, Kvitko-Osnovianenko, Karpenko-Karii, Ivan Franko, Lesia Ukrainka, la realismul socialist profesat de dramaturgii contemporani ai Ucrainei sovietice. În această rodnică filiaţie a tradiţiilor clasice, producţia dramatică a lui Franko adînceşte, într-o diversitate tematică uimitoare, latura realismului psihologic. De la puternica dramă socială cu specific ţărănesc *Fericirea furată*, la comedia de moravuri *Riabina*, de la fabulaţia istorică a dramei în versuri *Visul cneazului Sveatoslav* la comedia satirică anticapitalistă *Învăţătorul*, de la piesa de esenţă social-filozofică *Ultimul creiţar* şi pînă la scurte producţii dramatice într-un act, scrise în versuri sau în proză *(Ghereta 27, Suflet de granit, Meşterul Cirneak* şi altele), talentul lui Franko înregistrează o variată gamă de caractere umane, de coliziuni sociale, de generalizări etico-filozofice. Nimic din didacticismul abstract şi convenţionalismul schematic al manierei neoclasiciste, sau din facilitatea spumoasă a vodevilurilor la modă în a doua jumătate a veacului al XIX-lea nu intră în factura pieselor lui Franko. Componentele artei sale, care-i dau vigoare şi spontaneitate, forţă de convicţie şi adîncime a analizei, îşi trag seva din sursa nesecată a conflictelor sugerate de însăşi viaţa poporului, „conflicte de un autentic dramatism, profunde, extrem de semnificative şi instructive, din punct de vedere social, pentru toţi", cum le defineşte scriitorul-dramaturg.

Autor a unui număr impresionant de lucrări (5.000 de titluri) în domenii diferite : beletristică, critică literară, publicistică, cercetări ştiinţifice — Ivan Franko, în cei 40 de ani de activitate pe tărîmul literelor, a rămas consecvent postulatelor crezului său estetic. „Sentimentul datoriei faţă de popor" şi „viaţa identificată cu lupta" pentru mai binele umanităţii, iată resorturile intime ale viziunii sale de artist, care pun în mişcare mecanismul lăuntric al personajelor şi al conflictelor. Esenţa creaţiei lui Franko se centrează, în ultimă analiză, pe lupta dintre muncă şi capital. După cum arată M. Koţiubinski, în opera lui Franko — atît în cea dramatică cît şi în marile romane — *Borislav rîde* şi *Boa-constrictor* — „oamenii se împart în două tabere : în asupritori împotriva cărora el îşi ascute, asemenea unui paloş, cuvîntul şi în asupriţi, cărora îşi dăruieşte inima".

Continuator al tradiţiei gogoliene în dramaturgie, Franko se formează ca artist sub înrîurirea directă a democraţilor revoluţionari ruşi Bielinski, Cernîşevski, Dobroliubov. Cerinţa esenţială a artei rezidă pentru el într-o perfectă concordanţă cu problemele arzătoare ale contemporaneităţii, în ascuţimea actualităţii sub toate aspectele ei. Teatrul, pe care-l concepe ca o adevărată „şcoală a vieţii", îi oferă un vast teren pentru valorificarea acestei cerinţe. Interesul timpuriu pentru genul dramatic se vădeşte la Franko încă de pe băncile liceului. Tălmăcirile din Sofocle *(Antigona, Electra)* coincid cu primele încercări originale : dramele istorice *Jugurta, Trei cneji — pretendenţi la un singur tron*, urmate apoi de piesa cu motive mitologice, *Achile*.

De la antichitatea clasică şi pînă la marile modele ale artei shakespeariene, din care traduce în limba ucraineană, Franko parcurge drumul fertil al uceniciei.

Originalitatea dramaturgului, maturizarea concepţiei sale artistice se afirmă ca un rezultat al experienţei de viaţă şi de gîndire. Apropierea de mişcarea revoluţionară muncitorească din Galiţia (ţinutul lui de baştină), care îi atrage prigoana autorităţilor, soldîndu-se cu cîteva întemniţări, cît şi iniţierea în ştiinţa mraxistă au jucat un rol hotărîtor în formarea scriitorului.

Universalitatea fondului de idei şi de probleme a dramaturgiei lui Franko nu poate fi, de bună seamă, desprinsă de momentul istoric care a inspirat-o. Aspectul general-uman se sprijină pe climatul social propriu epocii în care Ucraina apuseană a fost o colonie a Imperiului austro-ungar, această „Bastilie a popoarelor", cum a denumit-o Gherţen. Supus unui dublu jug — social şi naţional — acest teritoriu rupt din trupul Ucrainei devenise arena ciocnirilor de multe ori făţişe între forţele adverse, sau a protestului înăbuşit care răbufnea din conştiinţa maselor sub forma unor manifestări spontane și izolate. Dar aceste ciocniri nu capătă în piesele lui Franko aspectul de frescă socială, ci mai curînd ele se consumă pe coordonatele unor drame sufletești cu rezonanțe profund umane, culminînd spre un deznodămînt îndeobște tragic, sfîșietor.

Așa, de pildă, piesa *Ultimul creițar* ilustrează tragismul prăbușirii morale a unui tînăr student dominat de puterea distrugătoarea a banului. Monologul nefericitului Evgheni, adresat „ultimului creițar", în care răsună accentele pușkiniene din *Cavalerul avar,* este de fapt un rechizitor necruțător împotriva falselor relații sociale cu influența lor dezagregantă asupra conștiinței omului.

Tema intelectualității găsește o altă rezolvare artistică în piesa *Învățătorul.* Ideile revoluționare propagate într-un sat din Ucraina subcarpatică de către eroul piesei, învățătorul Emelian Tkaci, vor prinde rod, trezind conștiința de clasă a unei mase, de veacuri ținută în întuneric. Iată nota majoră din această dramă. Departe de a fi prezentată în culori idilice, viața satului apare în tratarea lui Franko cu tot complexul de ciocniri dramatice, generate de pătrunderea brutală a relațiilor capitaliste.

În *Fericirea furată,* dezlănțuirea pasiunilor care duc la crimă are o motivare profund socială. Soarta dramatică a Annei și tragicul sfîrșit al lui Mihailo Gurman, amîndoi luptînd pentru fericirea lor „furată" de cei avuți, demonstrează incompatibilitatea fericirii cu „morala de fiară" a unei întocmiri sociale nedrepte. Această capodoperă a lui Franko ridică vălul de pe crunta realitate a vieții abrutizante în care se zbătea țărănimea. Este aceeași „putere a întunericului", care i-a sugerat lui Lev Tolstoi piesa cu acest titlu — o puternică pledoarie pentru umanitatea pîngărită de impulsuri criminale, monstruoase, dar și un verdict la adresa viciilor „civilizației" orășenești, care împacă în țăranul tolstoian Nikita bestialitatea cea mai feroce cu cel mai obscur misticism. În timp ce realitatea psihologică din *Năpasta* lui Caragiale se sprijină pe stări sufletești complexe: „groaza care cuprinde sufletul după o crimă comisă, remușcarea și frica ispășirii acestei crime" — cum spune criticul Dobrogeanu-Gherea —, în piesa lui Franko nonconformismul celor doi eroi afirmă dreptul la fericire al unor oameni curați sufletește, promovînd indirect un ideal de mare înălțime morală. Năpasta care se abate pe capul lui Dragomir, prin voința răzbunătoarei Anca, suplinește imperfecțiunea legilor sociale ce l-au condamnat pe nevinovatul Ion. În *Fericirea furată,* soluția finală a crimei săvîrșite de nevolnicul Mikola deznoadă în mod tragic conflictul, reabilitîndu-l pe răzbunătorul Gurman. Viziuni și maniere de tratare diferite, dar cu același substrat etico-social în problema fericirii umane. În *Ghereta 27* crima din răzbunare apare justificată, salvatoare și necesară, asigurînd tinerilor eroi, fericirea amenințată de tendințele hrăpărețe ale desfrînatului chiabur Prokop Zavoda.

O concepția istorică largă stă la baza piesei *Visul cneazului Sveatoslav.* Din fiecare vers, din fiecare pagină respiră „freamătul mulțimii", hotărîtor și aici ca și în drama lui Pușkin — *Boris Godunov.*

Amintirea lui Ivan Franko, care a militat pentru fondarea unui teatru național și popular prin numeroase articole teoretice (*„Teatrul ucrainean în Galiția, „Mizeria noastră teatrală"* etc.), este legată astăzi de tradițiile teatrului din Kiev ce-i poartă numele. Această amintire se va perpetua și prin piesele sale, prezentînd fațete multiple și totodată originale prin patosul ideilor de bine și dreptate pe care-l transmit posterității.

Tamara GANE

La Belgrad...

Ca și în alte orașe ale R.P.F. Iugoslavia, la Sarajevo, Titograd, Zagreb etc., mii de spectatori au urmărit spectacolele prezentate de Teatrul Academic de Artă „M. Gorki", răsplătind, prin prelungitele lor aplauze, înaltele virtuți artistice ale teatrului.

Se împlinesc anul acesta 34 de ani de cînd colectivul Teatrului Academic, după un lung turneu în Europa și America, a poposit pentru prima oară în Iugoslavia, la Zagreb. Primit cu deosebită căldură de publicul iugoslav, M.H.A.T.-ul a prezentat atunci în loc de cinci spectacole prevăzute, 12, neîndestulătoare totuși pentru acei mulți care seară de seară asaltau sala teatrului din Zagreb. Puternic impresionați de primirea făcută, artiști sovietici au adresat actorilor Teatrului Popular din Zagreb un mesaj de mulțumire, în care se spunea printre altele:

„...ne-am obișnuit a socoti teatrul vostru apropiat nouă, iar Zagrebul un oraș natal... Vă mulțumim din toată inima pentru dragostea și prețuirea voastră și, despărțindu-ne de voi, sîntem încredințați că nu ne spunem „adio" ci „la revedere".

După 34 de ani, poporul iugoslav a întîmpinat astăzi solii artei sovietice cu aceeași dragoste sinceră. Ca și în trecut, spectatorii iugoslavi au fost în aceeași măsură impresionați de măiestria fiecărui interpret în parte, ca și de înalta valoare artistică și inimitabila unitate interpretativă a întregului ansamblu.

„Este foarte greu să-i alegi pe cei mai buni — mărturiseşte regizorul Bora Hanauska. Cînd admirăm un ansamblu atît de excepţional, ne dăm seama cît de zadarnică este uneori strădania noastră, a regizorilor, de a camufla prin trucuri jocul deficient al actorilor.“

Turneul Teatrului Academic de Artă „M. Gorki“ în Iugoslavia s-a deschis la 8 mai cu spectacolul *Trei surori* de A. P. Cehov.

Montată pentru prima oară la 31 ianuarie 1901 într-o distribuţie avînd în frunte pe Olga Knipper, Kacealov şi Stanislavski, piesa s-a înscris de la prima reprezentare ca un răsunător succes al teatrului. Primul turneu în străinătate al formaţiei conduse de Stanislavski şi Nemirovici-Dancenko (1906) a adus spectacolului o consacrare mondială. De-a lungul anilor, bogaţi în prefaceri politice şi sociale, frămîntările Olgăi, Maşei şi Irinei, întruchipate cu măiestrie pe scena M.H.A.T.-ului, şi-au păstrat nealterată pregnanţa dramatică, înduioşînd dar şi revoltînd mereu noi generaţii de spectatori.

Contrapunînd acelei lumi neputincioase să-şi realizeze visurile şi elanurile care populează piesa lui Cehov, lumea nouă a societăţii sovietice, pentru care cele mai avîntate visuri devin realitate, al doilea spectacol al M.H.A.T.-ului a înfăţişat spectatorilor iugoslavi un crîmpei din lupta Partidului Comunist al Uniunii Sovietice, pentru electrificarea ţării sovietelor. *Orologiul Kremlinului* de N. Pogodin, prezentată într-o nouă versiune scenică de Teatrul Academic în zilele celui de al XX-lea Congres al P.C.U.S., conturează puternic personalitatea lui V. I. Lenin şi neobosita sa strădanie pentru întărirea şi dezvoltarea statului sovietic.

Roadele învăţăturii de L. Tolstoi, cel de al treilea spectacol prezentat de ansamblul Teatrului Academic, a văzut pentru întîia oară lumina rampei pe scena Teatrului Mic din Moscova.

Asistînd în 1892 la reprezentaţia piesei şi nemulţumit de interpretarea dată rolurilor de ţărani, Lev Tolstoi scria : „În vorbele ţăranilor răsună doar fără încetare tînguirea lor, uneori şi o încercare de protest, iar cuvintele lor, după părere mea, trebuie să trezească compătimire pentru starea fără ieşire în care se găsesc, nicidecum rîsul...“

În spiritul acesta, spectacolul Teatrului Academic subliniază condiţiile grele de viaţă ale ţăranilor în Rusia ţaristă şi demască virulent parazitismul lumii capitaliste.

În afara celor trei piese, au mai fost prezentate fragmente din *Anna Karenina,* după romanul lui Tolstoi, şi *Suflete moarte,* după romanul lui Gogol, ambele dramatizări figurînd în repertoriul permanent al teatrului.

Ziarele iugoslave au consacrat ample cronici spectacolelor M.H.A.T.-ului, elogiind măiestria regizorilor şi actorilor sovietici. Pentru a satisface într-o anumită măsură repetatele cereri primite din partea spectatorilor, ansamblul a oferit, în afara programului stabilit, cîteva matinee cu fragmente din *Orologiul Kremlinului, Anna Karenina* şi *Suflete moarte.*

Tineretul din Belgrad a organizat o triumfală primire actorilor sovietici cu prilejul spectacolului prezentat în incinta Universităţii din Belgrad.

La Zagreb a fost organizată o expoziţie consacrată primului turneu în Iugoslavia al ansamblului. În foaierul Teatrului Popular din Zagreb au fost expuse scrisori aparţinînd lui Stanislavski, fotografii reprezentînd pe V. I. Kacealov şi I. M. Moskvin în diferite roluri, precum şi presa din acele vremuri, consemnînd în cronici ample speccolele prezentate.

...şi la Moscova

La rîndul lui, turneul Teatrului de Dramă iugoslav a prilejuit spectatorilor sovietici cunoaşterea tradiţiilor artei teatrale iugoslave.

Fundat în urmă cu opt ani, Teatrul de Dramă din Belgrad şi-a cîştigat, în decursul timpului, preţuirea şi dragostea spectatorilor lui. Succesele repurtate se datoresc în mare măsură aportului substanţial al unui colectiv artistic numărînd valori actoriceşti şi regizorale reprezentative, printre care Branko Plesa, Iovan Milicevici, Dubravka Perici, Mata Miloşevici, Victor Starcici şi alţii. Datorită muncii neobosite a acestui colectiv, bazată pe principiile sistemului lui Stanislavski, spectacolele Teatrului de Dramă se disting prin înalta lor ţinută artistică şi prin virtuozitate în transmiterea explicită a mesajului lucrărilor interpretate.

Preocupat din primele zile de întocmirea unui repertoriu pe măsura cerinţelor noului spectator iugoslav, Teatrul de Dramă a reuşit, în opt ani de activitate, să pună în scenă lucrări variate, însumînd cele mai de seamă lucrări ale dramaturgiei clasice şi moderne, străine şi iugoslave. Putem cita astfel : *Antigona* de Sofocle, *Soldatul Fanfaron* de Plaut, *Fîntîna turmelor* de Lope de Vega, ***Regele Lear, Romeo şi Julieta*** de Shakespeare, *Volpone* de Ben Jonson, *Fedra* de Racine, *Burghezul gentilom* de Molière, *Mirandolina* de Goldoni, *Căsătoria* de Gogol, *Unchiul Vanea* şi *Livada cu vişini* de Cehov, *Azilul de noapte* şi *Egor Buliciov şi alţii* de M. Gorki, *Tatăl* de Strindberg, *Candida* de Shaw, piese de Pirandello, Gow şi d'Usseau şi alţii. Atenţia deosebită a teatrului s-a îndreptat spre dramaturgia clasică şi contemporană iugoslavă, prezentă în repertoriu prin piesele lui L. Kostici, Iovan Sterii-Popovici, Nuşici, Marin Drjici, dintre clasici, şi Marian Matkovici *(La capătul drumului)*, Rank Marinovici *(Gloria)* şi alţii dintre contemporani.

Paralel cu activitatea desfăşurată la Belgrad, teatrul întreprinde lungi turnee prin ţară. În 1954 şi 1955, Teatrul de Dramă a reprezentat arta teatrală din R.P.F. Iugoslavia la Festivalul de la Paris, cîştigîndu-şi recunoaşterea mondială.

Turneul întreprins în Uniunea Sovietică s-a deschis în seara zilei de 21 mai printr-un spectacol de gală cu comedia *Dundo Maroe* de Marin Drjici, scriitor a cărui activitate se desfăşoară în secolul al XVI-lea.

Acţiunea comediei se petrece la Roma, unde negustorul Dundo Maroe îşi caută cu disperare fiul, Maro, pierdut cîţiva ani în urmă. Întreaga acţiune a comediei gravitează în jurul peripeţiilor lui Dundo Maroe şi ale dibaciului său servitor, Pomet.

Al doilea spectacol cu *Egor Buliciov şi alţii* a avut loc în seara zilei de 22 mai.

După o serie de spectacole la Moscova, colectivul Teatrului de Dramă a vizitat oraşele Leningrad, Gorki şi Kiev.

Ştiri din...

U.R.S.S.

◆ Printre ultimele premiere prezentate de Teatrul „Ermolova" în trecuta stagiune, se numără şi *Veşnic vii* de V. Rozov şi *Potopul* de dramaturgul suedez H. Bergher. Cu spectacolul *Potopul*, colectivul teatrului a întreprins un lung turneu prin oraşele ucrainiene.

Viitoarea stagiune teatrală va fi deschisă cu o dramatizare după *Crimă şi pedeapsă* a lui Dostoievski. Vor urma *Bătrînul geniu* de M. Iurev, inspirată după lucrarea lui N. Leskov, şi *Richard III* de Shakespeare (regia spectacolului va fi asigurată de N. Ohlopkov). Tot în cursul stagiunii 1956/1957, Teatrul „Ermolova" va prezenta o nouă piesă în versuri a lui M. Svetlov, inspirată din viaţa comsomoliştilor aflaţi în regiunile înţelenite din Altai.

Pentru sărbătorirea celei de a 40-a aniversări a Marii Revoluţii din Octombrie, teatrul va monta noua piesă a lui Nazim Hikmet *Tinereţe* (despre prietenia dintre popoarele sovietice), pe care scriitorul turc o scrie anume pentru acest teatru.

◆ Colectivul artistic al Casei Literaţilor din Leningrad prezintă cu regularitate de cîţiva ani un „almanah satiric teatral": *Haideţi să nu mai facem aşa!* Recent, formaţia a întreprins un turneu la Moscova. Cu acest prilej, colectivul a prezentat a 8-a ediţie a „almanahului". Cu o remarcabilă ascuţime satirică, spectacolul a demascat unele fenomene negative din viaţa artistică şi culturală. Astfel, scenetele, scheciurile şi monologurile prezentate au biciuit fie pe literaţii care fructifică acelaşi subiect în toate genurile dramatice (dramă, operă, operetă), fie pe bucherii şi dogmaticii din sectorul literar sau artistic, după cum au satirizat unele emisiuni radiofonice anoste.

◆ În foaierul teatrului „E. Vahtangov" a fost organizată o expoziţie oglindind 68 din cele 100 de montări prezentate pe scena acestui teatru de la înfiinţarea sa. Standurile expuse au cuprins fotografii din diverse spectacole, schiţe de decoruri şi costume. Un loc important l-au ocupat în ansamblul expoziţiei fotografiile şi desenele înfăţişînd actorii teatrului în diversele roluri.

Vizitatorii expoziţiei au avut prilejul să cunoască primele montări ale teatrului, cu *Prinţesa Turandot* şi *Minunea Sf. Antoniu*, realizate de E. B. Vahtangov, sau pe acelea cu piese cu *Egor Buliciov şi alţii, Omul cu arma, Mult zgomot pentru nimic*, lucrări şi astăzi prezente în repertoriul teatrului.

◆ Conferinţa unională „Shakespeare pe scena sovietică", desfăşurată recent la Moscova, a analizat numeroasele spectacole shakespeariene prezentate de teatrele sovietice în decursul ultimelor stagiuni.

Referatul a fost ţinut de regizorul N. Ohlopkov, iar coreferatul de actorul E. Samoilov.

Cu prilejul conferinţei au fost prezentate fragmente din diferite spectacole shakespeariene.

◆ În afara turneului organizat în R.P.F. Iugoslavia şi R.P.R., Teatrul Academic de Artă a efectuat la sfîrşitul stagiunii 1955/1956 un turneu în oraşele Zaporojie, Krivoi Rog şi Dnepropetrovsk cu *Soţul ideal, Dragoste tîrzie* şi *Prietenul uitat* de A. Salînski.

Pentru începutul noii stagiuni teatrale, colectivul Teatrului Academic de Artă pregăteşte două premiere: *Caleaşca de aur* de Leonid Leonov şi *Bătrîneţe zbuciumată* de L. Rahmanov. În cursul stagiunii, teatrul va prezenta *Maria Stuart* de Schiller, *Poveste de iarnă*, de Shakespeare, o dramatizare după *Un cuib de nobili* de Turgheniev, *Dmitri Karamazov*, dramatizare după romanul lui Dostoievski, *Fraţii Karamazov, Discipolul diavolului* de Shaw, *Moartea unui comisvoiajor* de A. Miller.

Totodată, în cursul noii stagiuni, teatrul îşi propune să monteze unele piese aparţinînd lui G. Berezko, N. Pogodin, K. Smirnov, A. Sofronov și alții, cu care conducerea teatrului a lucrat nemijlocit tot timpul procesului de creație.

Proiectele Teatrului Academic de Artă mai prevăd, pentru viitoarea stagiune, montarea unei dramatizări după romanul lui Fadeev *Înfrîngerea* și a unei piese a dramaturgului M. Svetlov, inspirată de cunoscutul roman al lui Charles de Coster *Thil Ulenspiegel.*

Anglia

◆ John Fernald, noul director al Academiei Regale de Artă Dramatică de la Londra, lucrează la punerea în scenă a piesei *Cercul de cretă caucazian*, de scriitorul german Bertolt Brecht.

◆ Formația progresistă „Theatre Workshop" cunoaște, în momentul de față, o etapă ce poate fi decisivă pentru desfășurarea ulterioară a activității ei. Într-adevăr, după ani de peregrinări din local în local, de totală instabilitate financiară și de piedici care de fiece dată păreau de netrecut, gruparea a obținut, în cele din urmă, un sediu permanent: este vorba de vechea clădire „Theatre Royal" situată în Stratford, un district din estul Londrei. Totodată, neputînd să treacă la nesfîrșit cu vederea realitatea succeselor înregistrate de „Theatre Workshop" și prestigiul ținutei sale artistice, British Arts Council i-a făgăduit o subvenție de 750 lire sterline, cu condiția ca și municipalitatea din Stratford să-i aloce o sumă similară. Totuși, suma este prea modestă și nu acoperea nevoile grupării decît pe timpul stagiunii trecute. De aceea, „Theatre Workshop" s-a hotărît „să dea bătălia pe teritoriul dușmanului": a închiriat un local în West End — districtul „elegant" al Londrei — și reprezintă acolo *Aventurile bravului soldat Svejk* de scriitorul ceh J. Hașek — spectacol cu care participă și la Festivalul de la Paris. Faptul că ansamblul condus de Joan Littlewood și Ewan McColl nu a înțeles, nici în aceste împrejurări, să facă concesii în privința repertoriului — și se încumetă să se prezinte în fața publicului „fashionable" (reacționar) cu satira antirăzboinică a unui scriitor progresist — este o nouă mărturie pentru consecvența ținutei sale artistice și ideologice.

R. P. Chineză

◆ Primul „Festival național al pieselor moderne", desfășurat în primăvara acestui an la Pekin, reprezintă încă unul din mijloacele prin care Ministerul Culturii al R.P. Chineze stimulează dezvoltarea dramaturgiei moderne și în special a dramei moderne (în proză).

Teatrul de tip european reprezintă o ramură relativ tînără a străvechiului teatru chinez. Primele piese moderne datează aproximativ din anul 1919. Actualitatea lor, nota critică la adresa orînduirii feudale din China le-au creat o largă popularitate printre masele populare. Dar dezvoltarea dramei moderne a cunoscut adevărata înflorire abia după eliberarea Chinei.

Primul „Festival național al pieselor moderne" a demonstrat succesele înregistrate de teatrele și dramaturgia chineză în larga acțiune pentru încetățenirea și dezvoltarea dramei moderne. Festivalul s-a desfășurat concomitent pe patru din cele mai importante scene ale Pekinului. Au fost prezentate 48 de piese, dintre care 20 într-un act. Inspirate din realitățile Chinei populare, aceste piese oglindesc aspecte ale cooperativizării în agricultură, ale construcției industriale sau ale vieții populației din regiunile naționale. De un deosebit succes s-au bucurat piesele: *Marele marș* de Cen Ți-tun, *Cerul limpede* de Țao Iui, dezbătînd problema reeducării intelectualității în noile condiții de viață, sau *În orașul Cianan* de Lao Șă, o puternică satiră la adresa funcționarilor „gură cască" ai unei instituții de stat, deveniți, fără voia lor, complicii unui escroc.

Printre colectivele dramatice care au luat parte la Festival se numără și cele din regiunile minorităților naționale, ca și ansamblurile trupelor din Mongolia inferioară și Sințzian.

Totodată la Festival au participat și două echipe dramatice de copii.

R. D. Germană

◆ Teatrul de Stat din Senftenberg a întreprins recent un turneu prin mai multe orașe germane cu piesa *Mielul turbat* de A. Baranga, in regia lui Horst Schöneman, care ne-a vizitat anul trecut țara. Turneul a inclus și un spectacol pe scena studioului lui „Deutsches Theater" din Berlin, precum și o reprezentație la Palatul Culturii din Karl Marx-Stadt.

◆ La Teatrul Național-Weimar sînt în curs repetițiile cu două piese într-un act din repertoriul clasic rus: *Jucătorii de cărți* de N. Gogol și *Jubileul* de A. Cehov. Regia aparține lui G. H. Lange.

◆ Premiera germană a piesei *Jurnalul Annei Frank*, dramatizare de Frances Goodrich și Albert Hackett, va avea loc la 1 octombrie pe scena Teatrului de Stat din Düsseldorf, în regia lui L. Mittler.

◆ Teatrul „Hans-Otto“, din Potsdam, a prezentat de curînd în premieră piesa *Călătorii* de Ewan McColl, scriitorul-animator al grupării engleze „Theatre Workshop“.

◆ În ciuda situației politice nefirești, teatrele germane încearcă să se apropie și să se cunoască mai bine. Recenta vizită a unui ansamblu teatral dintr-un oraș din Germania occidentală într-un oraș din R.D.G. a fost salutată de presă ca un eveniment îmbucurător, ca un „dialog teatral“ binevenit. Este vorba de formația Teatrului Municipal din Bremen (Republica Federală Germană) care, la invitația conducerii lui „Volkstheater“ din Rostock (R.D.G.), a prezentat pe scena acestuia din urmă *Fiorenza*, o lucrare de tinerețe a lui Thomas Mann. La rîndul său, „Volkstheater“ s-a deplasat la Bremen cu unul din cele mai izbutite spectacole ale sale: *Omul cel bun din Sezuan* de Brecht. Inițiativa formației din Rostock a fost susținută călduros de opinia publică și de cercurile artistice din ambele orașe.

◆ În cadrul schimburilor culturale între R.D.G. și R. Cehoslovacă, un grup de oameni de teatru cehi lucrează, în prezent, la punerea în scenă a piesei *Femeia încăpățînată*, de clasicul ceh Josef Kajetan-Tyl la Teatrul „Maxim Gorki“ din Berlin. Karel Palous, conducătorul artistic al Teatrului Realist din Praga, asumă regia, iar Jan Sladek și Jiri Dvorak, laureați ai Premiului de Stat al R. Cehoslovace, răspund de latura scenografică a spectacolului. Premiera a avut loc în cursul lunii iunie și a coincis cu premiera a încă unei piese de Tyl — *Svanda cimpoierul* — pe o altă scenă berlineză: „Teatrul prieteniei“. Regizorul Stauder a petrecut un timp la Praga, unde a studiat modul cum este reprezentată această piesă la Teatrul Realist.

◆ Ținînd seama de împrejurarea că obișnuita perioadă de practică a studenților, din lunile iunie și iulie, coincide cu „vacanța teatrală“, Universitatea „Humboldt“ din Berlin a hotărît ca, în mod excepțional, studenții secției de teatrologie a facultății de filozofie să-și facă practica la teatrele din provincie în luna ianuarie. Cercurile de specialitate semnalează oportunitatea acestei măsuri, a cărei extindere se impune și în privința secțiilor sau institutelor de teatrologie din Leipzig, Jena și Greifswald.

◆ În localul Teatrului Tinerei Generații din Dresda, s-a desfășurat de curînd o conferință a teatrelor de tineret din R.D.G. Atît raportul prezentat de dramaturgul Klaus Eidam cît și discuțiile au subliniat necesitatea unei mai substanțiale sprijiniri a teatrelor de tineret, pe linia întocmirii unor repertorii cît mai variate și atrăgătoare, pentru tinerii spectatori.

Cu prilejul conferinței, colectivul Teatrului Tinerei Generații a prezentat în premieră pe țară noua piesă a lui Klaus Eidam *Zäpfel Kerns Abenteuer* (Aventura lui Zäpfel Kern).

Austria

◆ Cel mai tînăr teatru din Viena — „Scala“ — luptă pentru existență... Calificativul „tînăr“ nu e motivat numai de anii puțini de activitate (teatrul a luat ființă în toamna anului 1948), ci și de prezența în ansamblul lui a numeroși tineri și, în sfîrșit — dar nu și în ultim rînd — de tinerețea, prospețimea concepției ce stau la baza orientării sale artistice. Animatorii teatrului „Scala“: regizorul și actorul Wolfgang Heinz, Otto Tausig și Karl Paryla stabilesc cu grijă repertoriul, în care întîlnim de-a lungul celor opt stagiuni de pînă acum, mai toate farsele satirice ale acelui „Aristofan vienez“ care a fost Nestroy, alături de *Mutter Courage* de Brecht și *Cercul diabolic* de Hedda Zimmer, *Platon Krecet* de Al. Korneiciuk, *Dușmanii* și *Micii burghezi* de M. Gorki, alături de *Femeia îndărătnică*, *Cum vă place* de Shakespeare, *Volpone* de Ben Jonson, *Minna von Barnhelm* de Lessing, *Revizorul* de N. Gogol, *Cadavrul viu* de Tolstoi, sau *Alcadele din Zalameea* de Calderon, *Wilhelm Tell* de Schiller etc. În total, 60 de opere alese dintre marile creații ale dramaturgiei universale. A luat ființă o asociație a „Prietenilor teatrului“, care colaborează cu direcția în organizarea de spectacole rezervate populației nevoiașe din diferite districte vieneze. Costul unui loc la „Scala“ e doar cu puțin mai ridicat decît costul unui bilet de cinematograf, porțile teatrului fiind larg deschise pentru oamenii muncii.

Faptul că ansamblul de la „Scala“ se situează pe poziții artistice și ideologice înaintate, că mulți din membrii lui militează în rîndurile mișcării muncitorești, a servit de pretext pentru declanșarea unei vii campanii de presă împotriva „teatrului de propagandă comunistă“ — așa cum l-au denumit cercurile reacționare. De curînd simpla campanie de presă a cedat locul unor fapte concrete: contractul de concesiune, pe baza căruia funcționează teatrul, a fost anulat, în mod cu totul arbitrar, de municipalitatea orașului, ceea ce înseamnă, virtual, încetarea activității ansamblului. Știrea a provocat o puternică indignare în cercurile artistice și în rîndurile marelui public, care se raliază într-o acțiune de solidaritate hotărîtă, în jurul echipei de la Teatrul „Scala“. Sub presiunea opiniei publice, autoritățile nu s-au încumetat încă să procedeze la evacuare. „Scala" luptă pentru drepturile sale, implicit, pentru drepturile oamenilor muncii din Viena, la o artă de înaltă ținută și străbătută de un suflu sănătos, optimist.

Elveția

◆ Basmul *Principesa pe bobul de mazăre,* de H. Chr. Andersen, care a încîntat atîtea generații de copii, a căpătat întruchipare scenică prin eforturile reunite ale scriitoarei Margit Braegger — autoarea unei valoroase dramatizări — și ale ansamblului Teatrului Municipal din St. Gall. În regia autoarei, s-a realizat un spectacol pe care presa de specialitate îl califică drept „un model al genului".

Norvegia

◆ Cu prilejul comemorării a 50 de ani de la moartea lui Henrik Ibsen, între 23-29 mai s-a desfășurat la Oslo o săptămînă dedicată marelui dramaturg.

Festivitățile s-au deschis în dimineața zilei de 23 mai printr-o ședință solemnă în cadrul căreia profesorul Francis Bull a evocat figura marelui dramaturg. În cadrul aceleiași ședințe, președintele Uniunii Teatrale Norvegiene a adresat un salut de bun venit oamenilor de teatru sosiți în capitala Norvegiei.

În aceeași zi, în localul librăriei Universității din Oslo s-a deschis Expoziția festivă „Henrik Ibsen". Seara, Teatrul Național a prezentat *Micul Eyolf*.

Diversele manifestări organizate în decursul săptămînii : conferințe, lecturi, concerte și spectacole de teatru au contribuit la o aprofundată trecere în revistă a moștenirii literare a dramaturgului.

Seară de seară, în decursul celor șapte zile, pe scenele Teatrului Național, Teatrului Nou sau Folk Teatrului au avut loc spectacolele cu : *Rața sălbatică, Brand, Nora, Împărat și Galilean, Peer Gynt* precum și alte piese de Ibsen.

Grecia

◆ Presa de specialitate din Grecia este unanimă în a recunoaște că actuala stagiune teatrală a fost deosebit de rodnică. Aprecierea presei se referă în special la cele 29 de premiere prezentate de teatrele elene, în decursul acestei stagiuni. Deși ziarele acordă mai puțină importanță apartenenței naționale a autorilor acestor lucrări, este totuși semnificativ faptul că aproape jumătate din ele aparțin dramaturgiei autohtone, majoritatea reflectînd viața și moravurile Greciei contemporane. Dacă unii scriitori, înregistrînd aspectele mai puțin semnificative ale realității, relatează în forme apropiate de genul „ușor" banale povești de dragoste și false conflicte familiale, lipsite de contingență cu marile probleme politice și sociale ale actualității, alții, în schimb, se situează în miezul acestor probleme, piesele lor căutînd chiar să sugereze diverse soluții de viață. În acest sens, pare interesantă piesa scriitorului Nikos Tsekuraș *Omul cu o singură sandală,* prezentată de Teatrul Elen Popular în sala Teatrului Municipal din Pireu. Inspirîndu-se din străvechea legendă a lui Iason (căutătorul lînii de aur), Nikos Tseguras situează în centrul piesei figura utopică a unui om animat de dorința eliberării speciei umane, care-și propune să smulgă o parte a societății (în piesă e vorba de locuitorii unui sat) de sub domnia arbitrarului (în speță, tirania moșierului) și să-l pună în legătură cu marea comunitate umană.

Alături de piesele aparținînd dramaturgiei elene, teatrele din Grecia au prezentat piese ale clasicilor universali. Shakespeare, Schiller, Cehov, Tolstoi sînt foarte des prezenți pe afișul teatral grec. De un deosebit succes s-au bucurat piesele lui A. P. Cehov, *Unchiul Vanea, Pescărușul* și *Trei surori.* De curînd, publicul grec a putut cunoaște încă două lucrări ale dramaturgiei clasice ruse *Livada cu vișini* de A. P. Cehov (Teatrul de Artă) și *Cadavrul viu* de Tolstoi (Teatrul Național).

S.U.A.

◆ În toamna acestui an, o formație a companiei „Old Vic" din Londra va da, timp de două luni, cu începere din octombrie, o serie de spectacole shakespeariene pe Broadway. Ansamblul care va face deplasarea e format din 40 de persoane, printre care interpreți de frunte ai scenei engleze — cum sînt Claire Bloom și John Neville. Formația londoneză va reprezenta *Romeo și Julieta, Richard III* și *Macbeth.*

◆ În localitatea Stratford din Connecticut s-a organizat în luna iunie a acestui an, un „Festival Shakespeare“ cu piesele *Romeo și Julieta, Regele Ioan* și *Măsură pentru măsură.* Festivalul a stîrnit un legitim interes, cu atît mai mult cu cît *Regele Ioan* nu a mai văzut lumina rampei în S.U.A. din 1914, iar comedia *Măsură pentru măsură* chiar din 1898, cînd a putut fi văzută la „Fifth Avenue Theatre“.

R. P. Bulgaria

◆ Dramaturgii bulgari se pregătesc pentru sărbătorirea centenarului Teatrului Național „Kristio Sarafov“ din Sofia (noiembrie a.c.) printro fecundă activitate creatoare.

Kamen Zidarov — a cărui ultimă piesă *Onoarea epoletului* zugrăvește aspecte din lupta Partidului Comunist Bulgar între anii 1919—1920 și va vedea curînd lumina rampei la Teatrul Armatei — lucrează la o piesă în versuri inspirată de lupta poporului bulgar împotriva năvălitorilor turci.

După piesa în versuri *Cintul Razvigorului,* scriitoarea Magda Petkanova este pe cale de a preda o nouă lucrare, scrisă tot în versuri : *Țarul Samuil,* evocînd momente din lupta poporului bulgar împotriva dominației Bizanțului.

Preferința pentru drama în versuri pare să-l caracterizeze și pe dramaturgul Slavcio Krasinski. Noua sa lucrare, poemul dramatic *Sabia de foc,* este un imn dedicat tineretului bulgar.

Dacă unii dintre dramaturgi s-au adresat trecutului mai îndepărtat evidențiind, în special, aspectele semnificative ale luptei pentru independență națională, alții, răsfoind filele bogatei istorii a poporului bulgar, au desprins evenimente mai apropiate zilelor noastre și cu deosebire bogate în sensuri sociale.

Astfel, tot Slavcio Krasinski e pe cale să-și desăvîrșească piesa *Nopțile albe,* a cărei temă este răscoala din septembrie 1923.

Același important moment din lupta muncitorimii bulgare stă în centrul atenției scriitorului Andrei Guliașki și a regizorului Filip Filipov, coautorii piesei *Septembrie 1923.*

Două dintre cele mai recente piese ale dramaturgiei bulgare sînt închinate evenimentelor de la 9 septembrie 1944, ziua eliberării Bulgariei de sub jugul fascist. E vorba de *Neuitatele zile* ale lui Lozan Strelkov și de noua piesă a lui Boian Balabanov (al cărei titlu nu este încă cunoscut). Ambele lucrări sînt rodul unei strînse colaborări creatoare între dramaturgi și Teatrul Național „Kristio Sarafov“.

Șantierul literar al dramaturgilor bulgari cunoaște și numeroase lucrări inspirate din viața noii Bulgarii democrat-populare. Putem cita astfel noua comedie a lui St. Daskalov inspirată din viața satului, piesa *Taina mea* de Pavel Vejinov, dezbătînd problema familiei sau comedia lui Nikola Ikonomov, oglindind aspecte ale vieții citadine.

Multe din noile piese ale dramaturgilor bulgari vor fi prezentate la concursul instituit cu prilejul centenarului, cele premiate urmînd a fi reprezentate pe scena Naționalului din Sofia.

Israel

◆ În Israel ființează trei ansambluri teatrale. Cel mai vechi, „Habima“, înființat acum 35 de ani, a prezentat pînă astăzi aproape 150 de piese, dintre care 24 în limba ebraică. Zece ani după constituirea Teatrului „Habima“ a luat naștere formația „Ohel“, care, în decursul timpului, s-a impus ca un teatru de comedie. Înființat în 1945, cel de al treilea teatru israelian, „Kameri“, prezintă un repertoriu situat cu precădere în cîmpul dramaturgiei contemporane.

Repertoriul celor trei formații este destul de eclectic, răspunzînd în special cerințelor unui public recoltat din sînul păturilor avute. Cu toate acestea, marile succese înregistrate de teatrele israeliene au fost determinate de spectacolele clasice sau de acele piese reflectînd problemele majore ale epocii noastre, care trezesc interesul majorității poporului israelian. Poate fi citat în acest sens spectacolul de la „Habima“ cu piesa lui A. Miller *Moartea unui comis-voiajor* care cunoaște de două stagiuni săli pline sau pe cel cu *Aventurile bravului soldat Svejk* de J. Hașek, la „Ohel“, cu care teatrul se deplasează adeseori în turneu. Dintre ultimele realizări valoroase ale Teatrului „Kameri“ trebuie menționate *Sfinta Ioana* de Shaw și *Doamna Sursă-prețioasă* de scriitorul chinez Șiung.

Uruguay

◆ Stagiunea teatrală 1955/1956 a fost, incontestabil, dominată de teatrele care singure își dau titulatura de „independente“, adică nu sînt „subvenționate“ de stat sau de o grupare financiară, activitatea lor menținîndu-se consecvent pe linia unui repertoriu de conținut.

Numărul ansamblurilor din această categorie s-a înmulțit, ceea ce constituie un fenomen îmbucurător. Ziarele progresiste din Uruguay subliniază, cu deosebită satisfacție, interesul pe care-l acordă publicul spectacolelor prezentate la aceste teatre — interes explicabil dacă ne gîndim că ele vădesc o preocupare serioasă nu numai pentru realizarea scenică, ci și în privința ținutei repertoriului. Astfel, teatrul „El Galpon" din Montevideo a prezentat de curînd, în regia lui Atahualpa del Cioppo, piesa lui A. Miller *Vrăjitoarele din Salem*; „Teatro Moderno" reprezintă *Profesiunea doamnei Warren* de G. B. Shaw, în regia lui Juan José Brenta, care a montat pe scena lui „El Galpon" și o altă piesă a marelui scriitor irlandez: *Androcle și Leul*. De altfel, Shaw pare să se bucure de preferința „independenților" teatrali din Uruguay: îl regăsim și la teatrul „La Mascara" cu *Candida*. „Teatro Universitario" prezintă *Micul Eyolf* de Ibsen.

Presa progresistă uruguaiană semnalează, ca o carență a tuturor acestor ansambluri, faptul că ele au evitat pînă acum să includă în repertoriul lor opere autohtone și recurg aproape exclusiv la operele „consacrate" ale dramaturgiei universale.

Australia

◆ Deschiderea Teatrului Național din Sidney a constituit un important eveniment în viața culturală a Australiei.

În comentariile lor pe marginea acestui fapt, ziarele progresiste australiene nu-și pot ascunde însă nedumeririle în legătură cu repertoriul teatrului, care și-a început activitatea prin montarea unei piese lipsită de greutatea vreunei semnificații sau valori artistice (*Prințul adormit* de Rattigan). De altă parte, ziarele apreciază defavorabil inițiativa teatrului de a invita, pentru acest prim spectacol, o serie de actori din Londra. „Am dori, scrie în încheierea articolului său ziarul „Tribune", ca Teatrul Național australian să nu rămînă național numai cu numele".

Olanda

Un succes al stagiunii teatrale în curs îl constituie spectacolul de la Teatrul regal din Haga cu piesa *Sybrech Willemsdochter* de Ary den Hertog. Într-o serie de tablouri, autorul evocă figura pitorească a eroinei, personaj adesea întîlnit în povestirile populare olandeze cu subiect istoric (în cazul de față, acțiunea se petrece în secolul XVI). Femeie din popor, destoinică, cinstită și ageră la minte, Sybrech dobîndește, grație unui șir de împrejurări neobișnuite, o poziție influentă la curtea regelui Danemarcei care, la cererea favoritei, acordă unele libertăți și înlesniri poporului. Un complot al nobililor o silește să se refugieze din Danemarca în Olanda, unde are un sfîrșit tragic, destul de obișnuit pentru acele vremuri: a fost arsă ca vrăjitoare.

Autorul nu a urmărit să facă o analiză psihologică a personajelor, ci să reconstituie atmosfera social-istorică generală a secolului XVI, tabloul acelor timpuri. Spectacolul a fost apreciat de critici și de public.

R. P. Ungară

◆ La teatrul „Madach" din Budapesta se prezintă *Cavalerul reginei* (Ruy Blas), drama romantică a lui Victor Hugo.

Cronicile presei de specialitate scot în evidență calitățile spectacolului: de la noua versiune maghiară a lui Meszöly și de la regia remarcabilă a lui Vámos László, pînă la decorurile ingenioase ale lui Kreibich Margit și la expresiva muzică de scenă a lui Kulka János. În ce privește interpretarea, aceasta a fost asigurată de actori valoroși: Tolnay Klari (Regina), Gabor Miklos (Ruy Blas) și Uray Tivadar (Don Salluste) — pentru a nu-i cita decît pe interpreții principali.

„Acest excepțional spectacol — scrie Demeter Imre în „Szinhaz es Mozi" — ne dă o lecție: și astăzi mai trăiește, în toată strălucirea ei, drama romantică a lui Victor Hugo."

◆ Teatrul Sătesc de Stat „Déryne" a sărbătorit nu de mult cea de a 250-a reprezentație cu *Dankó Pista*, în localitatea Balinkabánya. La Tiszalök a avut loc cel de al 100-lea spectacol cu *Comedia dragostei* și tot 100 de spectacole a atins și piesa *Două iubiri*.

◆ Teatrul Național din Szegedin și-a sărbătorit de curînd centenarul. În cadrul festivităților, care au durat două zile, au avut loc mai multe spectacole de gală:

Bánk Bán de Katona József, *Livada cu vişini* de Cehov şi *Leagănul actriţei* de Mérimée.

Danemarca

◆ Teatrul Friedriksberg din Copenhaga a montat recent una din cele mai cunoscute şi apreciate comedii daneze *Jebberodbank* de Axel Breidal şi Axel Fritch.

Scrisă în 1920, în spiritul celor mai bune tradiţii ale farsei populare daneze, *Jebberodbank* evocă anii imediat următori primului război mondial, cînd aproape toate ţările capitaliste au fost teatrul unor grandioase lovituri financiare. Cei doi scriitori danezi demască, cu bogate mijloace satirice, lipsa de scrupule şi rapacitatea reprezentanţilor lumii financiare, care, pentru realizarea obiectivelor lor veroase, nu se dau în lături de la cele mai josnice acţiuni chiar cînd acestea pun în joc viaţa oamenilor de bună credinţă.

Autorii situează în centrul piesei tristele păţanii ale unui umil croitor, ajuns fără de voie director al uneia din cele mai importante bănci daneze. Unealtă oarbă şi inconştientă în mîinile unor oameni de afaceri veroşi, croitorul se trezeşte pe drumuri, cu cinstea pătată, atunci cînd interesele afacerii impun un faliment fraudulos al băncii.

Spectacolul Teatrului Friedriksberg s-a bucurat de concursul cunoscutului actor danez Osvald Helmut de la Teatrul Regal.

cărţi-reviste

Calea către desăvîrşirea artei actorului*

Apariţia îndelung aşteptatului volum *Munca actorului cu sine însuşi* răspunde unei unanime năzuinţe a oamenilor de teatru — şi nu numai a lor — de a cunoaşte taina „imponderabilului", pe care Stanislavski, pentru prima oară, l-a tradus ştiinţific, formulînd legile creaţiei actoriceşti.

În prefaţa acestei lucrări fundamentale pentru actor, K. S. Stanislavski arată că „atît cartea aceasta cît şi toate cele următoare n-au pretenţia de a fi lucrări ştiinţifice. Scopul lor este exclusiv practic". Această indicaţie, care nu dovedeşte decît modestia marelui om de teatru, are un fundament real în stilul narativ, cu nerv memorialistic, al cărţii ; dar opera — departe de a fi un simplu compendium de sfaturi — se ridică la o treaptă superioară de generalizare, înscriindu-se în rîndul acelor contribuţii epocale care au revoluţionat mişcarea teatrală.

Munca actorului cu sine însuşi deţine coordonatele fundamentale ale „sistemului Stanislavski", indicînd principiile de etică şi estetică proprii artei teatrale, peste care nu poate trece nici un actor conştient de necesitatea desăvîrşirii procesului de creaţie.

Primul obiectiv urmărit de Stanislavski constă în sezisarea caracterului organic al creaţiei actoriceşti, în realizarea unor condiţii lăuntrice optime pentru declanşarea şi desfăşurarea procesului creator.

„Iubeşte arta în tine, nu pe tine în artă. De aceea, în primul rînd aveţi grijă ca arta voastră să se simtă bine în teatrul vostru." Această deviză — dacă o putem denumi astfel —, care ar trebui să stea înscrisă pe frontispiciul oricărui lăcaş de artă, oferă un bun prilej de meditaţie pentru orice actor sau regizor. Problema creării condiţiilor datorită cărora „arta să se simtă bine în teatru" l-a preocupat în mod deosebit pe Stanislavski. Caracterul organic al creaţiei actorului, ca şi realizarea condiţiilor lăuntrice necesare pentru declanşarea şi dezvoltarea procesului creator au fost elucidate prin dezvăluirea căilor care duc la sezisarea naturii organice. Stanislavski arată că atunci „cînd actul, gestul încorporează datele naturii organice, simţirea vine de la sine". El demonstrează necesitatea unei creaţii care — fundată pe temelia trainică a adevărului vieţii, a logicii şi consecvenţei acţiunilor — va duce la libera şi nestînjenita dezvoltare a naturii organice. Principiul lui Stanislavski „prin conştient la subconştient" duce la dirijarea ştiinţifică, lucidă a naturii organice — în prima perioadă a repetiţiilor —, la stăpînirea logică a acelui proces uimitor care face pe oameni să plîngă şi să rîdă în faţa unui Othello sau Hlestakov.

Multe pagini consacră Stanislavski importanţei cuvîntului, acţiunii verbale, pe scenă. A nu schilodi şi a nu falsifica ceea ce natura a dat actorului — ci a perfecţiona necontenit talentul printr-o muncă minuţioasă şi perseverentă — este o cerinţă de căpătîi pentru actor. „Pe scenă nu trebuie să existe cuvinte lipsite de suflet, de sentimente. Acolo nu avem nevoie de cuvinte goale de idei, aşa cum nu avem nevoie de cuvinte lipsite de acţiune".

În repetate rînduri, Stanislavski a vorbit de necesitatea cultivării glasului şi trupului, pornind de la bazele naturii înseşi. Dat fiind caracterul specific al creaţiei actoriceşti, care se desfăşoară într-o lume posibilă dar nu reală, Stanislavski s-a preocupat cu deosebire de problema adaptării, a acomodării actorului la condiţiile scenice. Atenţia scenică, dezvoltarea plasticii corpului, eliberarea surplusului de încordare musculară, credința în ficțiunea scenică, *tempo-ritmul* — toate aceste elemente asimilate în profunzime — converg la pregătirea acelei dispoziții adecvate scenei, fără de care artistul nu poate crea.

---

* *K. S. Stanislavski.* Munca actorului cu sine însuşi, E.S.P.L.A., 1956

În acest „manual" al actorului, Stanislavski a prevăzut, cu admirabila sa pătrundere artistică, diversitatea de situații în care se poate afla interpretul — fără să preconizeze dogme rigide —, a pus la îndemîna tuturor mijloacele științifice necesare creației autentice.

Alături de problema adaptării la condițiile scenei, ca un corolar logic al interpretării artistice creatoare, Stanislavski afirmă necesitatea descoperirii și însușirii *supratemei*. Ne mărginim doar să amintim această problemă fundamentală pentru înțelegerea oricărei lucrări dramatice, care constituie una din datele importante ale sistemului Stanislavski.

O altă verigă esențială a învățăturii sale este legea acțiunilor fizice. Considerînd că psihicul și fizicul formează o unitate, care se exprimă prin acțiune, Stanislavski demonstrează că stăpînirea liniei fizice exterioare a rolului îl ajută pe actor la determinarea liniei lăuntrice, adică a vieții psihice a personajului. „De îndată ce actorul a simțit adevărul liniei exterioare a acțiunii — ne învață Konstantin Sergheevici — în el va apărea negreșit și linia lăuntrică..."

Toate acestea l-au condus pe marele regizor să fundamenteze creația actoricească pe acțiune: „Înainte de toate, acționați!"

Dacă îl vei pune pe actor să-și bazeze munca de creație pe psihologie, făcînd din aceasta pivotul exclusiv al procesului de creație, dacă îi vei spune: „Iată un rol mare. Iată un șir de sentimente, de pasiuni umane, de emoții adînci, mari, complexe, pe care trebuie să le redai" — și îl vei lăsa să se descurce muncind numai asupra datelor sale lăuntrice — „el se va înspăimînta căutînd calea complicată de a-și rezolva rolul, se va crispa în eforturile lui de *a da simțire* personajului, se va pierde în rol".

Dar dacă va afla și va stabili pentru fiecare situație, pentru fiecare condiție dată, acțiuni fizice corespunzătoare sentimentelor și gîndurilor pe care trebuie să le exteriorizeze, șirul acestor acțiuni vor forma un schelet al rolului, vor fi niște puncte de reper solide pe drumul acela complicat; actorul va simți un teren sigur sub picioare. „Justa îndeplinire a temei fizice vă va ajuta să creați o stare psihologică justă. Ea va transforma tema fizică în psihologică. Căci, după cum am mai spus, oricărei teme fizice i se poate da o motivare psihologică".

Forța sistemului lui Stanislavski constă în faptul că nimic nu e născocit: „sistemul aparține naturii noastre organice, atît celei spirituale, cît și celei fizice". Meritul acestui mare om de teatru stă în faptul că a aflat *„unele legi după care creează natura noastră organică"*, mărturisire pe care o poate adeveri oricare actor.

Irina RĂCHIȚEANU-ȘIRIANU

Despre natura dramaticului

Într-un studiu recent, esteticianul și istoricul literar Georg Lukacs analizează bazele delimitării dintre epic și dramatic *, insistînd în special asupra specificului genului dramatic, condițiilor și substanței dramatice.

Ca și romanul — scrie Lukacs — drama tinde spre o reprezentare totală a procesului vieții, cu deosebirea că aci, această viziune totală se concentrează asupra unui punct fix, asupra conflictului dramatic. „Concentrînd oglindirea vieții în înfățișarea unui mare conflict, grupînd toate manifestările vieții în jurul acestuia și epuizîndu-le numai în raport cu acest conflict, drama simplifică și generalizează atitudinile posibile ale oamenilor față de problemele lor de viață". Bogăția și amploarea reprezentării tipice a celor mai importante și caracteristice atitudini omenești depind, desigur, de treapta de evoluție istorică pe care apare respectiva operă dramatică, precum și de individualitatea autorului. „Cu toate acestea, factorul determinant rămîne dialectica internă, obiectivă a conflictului însusi, care — oarecum independent de conștiința autorului dramatic — conturează sfera „totalității de mișcare" (formulă prin care Hegel desemna acele „mișcări" sociale, morale și psihologice ale omului, din care ia naștere și în care se rezolvă conflictul).

Drama își propune să redea în primul rînd conflictul cel mai ascuțit al forțelor sociale, transpunînd condiția categorică a conflictului în limbajul vieții, regăsind în ea trăsăturile transformării revoluționare a vieții însăși, generalizate la maximum. Nu e accidentală coincidența dintre marile revoluționări istorice ale societății și marile perioade de înflorire ale tragediei. Hegel a sezisat — ce-i drept, într-o formă mistificată — în conflictul din *Anti-*

---

* *Grundlagen der Scheidung von Epik und Dramatik*, în revista „Aufbau", noiembrie — decembrie, 1955

gona lui Sofocle, ciocnirea dintre forțele sociale care în realitate au determinat distrugerea formelor sociale primitive și formarea cetății grecești. Bachofen, și el, în analiza *Orestiei* de Eschil — deși întinde mistificarea mai departe chiar decît Hegel — semnalează, pe de altă parte, mai concret acest conflict social, arătînd că este vorba de ciocnirea tragică dintre starea de matriarhat în curs de dispariție și noua ordine socială patriarhală. Dar adevărata analiză, pătrunzătoare și adîncă, a acestei probleme este cea pe care o face Engels în *Originea familiei* și care dă o temelie materialistă problemei, fundamentînd clar — și sub aspect teoretic și sub aspect istoric — corelația necesară dintre apariția tragediei grecești și această transformare istorică pe plan universal. Un fenomen similar se constată și în altă epocă istorică de înflorire a tragediei, în Renaștere, unde noul avînt al literaturii se fundează pe conflictul dintre feudalismul în declin și nașterea noii societăți burgheze. Karl Marx formulează în mod limpede și lipsit de orice echivoc această corelație între ciocnirea istorică, despre care am vorbit, și înflorirea dramei în epoca Renașterii. De altfel, Marx semnalează în diferite scrieri ale sale necesitatea socială a apariției tragediei și a sfîrșitului perioadelor ei de înflorire. El face o analiză profundă a cauzelor pentru care, în decursul evoluției istorice, anumite ciocniri sociale ajung să devină — din conflicte tragice — subiecte de comedie.

Referindu-se la conflictul dramatic, Lukacs subliniază că „pieirea tragică" nu trebuie interpretată exclusiv ca o dărîmare brutală a vieții umane, deci ca ceva pesimist : „Să nu uităm nici un moment că, la marii autori dramatici ai trecutului, drumul spre pieirea tragică ne-a arătat totdeauna și o desfășurare a celor mai mari energii umane, a celui mai înalt eroism, a unei elogieri a omului, fapt care n-ar fi fost posibil fără ducerea pînă la capăt a luptei forțelor în conflict", căci eroii tragici apar mult superiori în clipa morții decît înainte de a fi fost angrenați în vîrtejul coliziunii tragice.

Remarcînd necesitatea accentuării de către autorii dramatici de azi a conflictului dramatic, a transmiterii intensive a faptelor de viață, în și prin forma dramatică (ce nu implică în mod necesar și „pieirea tragică"), autorul cere dramaturgilor și criticilor dramatici abordarea concretă a problemei conflictului dramatic, ca un aspect real al vieții, și enumeră cîteva aspecte reale tipice ale vieții „a căror oglindire duce în mod necesar la crearea formei dramatice".

Primul este dat de „problema răspîntiei în viața individului și a societății". Posibilitatea și necesitatea unei hotărîri într-un sens sau altul (în cadrul oferit și prescris în mod necesar de istorie) „...se ivesc totdeauna, integrîndu-se în trăsăturile esențiale ale realității", ca o urmare firească a bazei pline de contradicții proprii fiecărei evoluții social-istorice. În scrierile lui Lenin întîlnim des astfel de momente și el ne arată cît de însemnat este rolul lor din punct de vedere istoric și cît de restrînsă, în timp, este durata lor. Lenin ne învață că existența unei răscruci, a unei clipe în care poate și trebuie luată o hotărîre, constituie o realitate faptică jucînd un important rol în destinul indivizilor și în acela al claselor. Momentul este de esență dramatică, deoarece alegerea presupune o criză acută a stărilor sociale și a raporturilor personale.

Al doilea complex de aspecte faptice ale vieții l-am putea exprima prin aceea că omul este pus să plătească pentru tot ce a făcut în viață, în sensul repercusiunilor pe care o faptă a omului le are asupra destinului său, destin ce depinde în mare măsură de direcția pe care o dăm acționării în circumstanțe istorice determinate. Momentul are un caracter dramatic și poate fi urmărit ca un leit-motiv în marile tragedii.

Al treilea aspect al dramaticului este în legătură cu ceea ce sublinia Lenin în ordinea politică : necesitatea de a apuca, în anumite situații cînd ești obligat să acționezi, o anumită verigă din lanțul nesfîrșit al posibilităților, dacă vrei să ții în mînă lanțul întreg. Observația indică momentul (ce imprimă vieții un caracter energic, impetuos și revelator de contraste), de concentrare a problemelor vitale într-un punct generator de conflicte, aflat în vie interdependență cu acțiunile celorlalți. Concentrarea acționării în acest punct anumit declanșează și acțiuni opuse. Desigur, acest efect al „verigii" se vădește mai ales în viața politică, dar, *mutatis mutandis*, problema joacă un rol asemănător și în viața individului.

Un alt aspect al dramaticului este acela al profundei identificări a omului cu opera sa. Legătura dintre un om și opera vieții sale este numai în foarte rare cazuri o chestiune de ordin personal. Cînd opera este legată nemijlocit de viața societății, se naște un complex de conflicte ce vor purta, în esență, un caracter direct social.

Contopirea esențială, personală, ce se operează între individ, opera sa și conținutul social al ei, intensifică concentrația cercului de viață în care acționează „individul universal-istoric" al lui Hegel și-l apropie de conflictele pregnante, legate obiectiv de realizarea acestui scop de viață.

Conflictul social fiind în centrul dramei, în jurul căruia se mișcă totul și la care se raportează toate componentele „totalității mișcării", cere zugrăvirea de oameni care să reprezinte prin pasiunile lor personale forțele a căror ciocnire determină conținutul obiectiv al conflictului. Este limpede că omul se pretează cu atît mai mult la rolul de figură centrală a dramei cu cît se apropie mai mult de „individul universal-istoric", în sensul dat de Hegel, adică : cu cît pasiunile sale se concentrează înspre conținutul conflictului și se contopesc cu el. După cum vedem, acest adevăr al formei dramatice este un adevăr al vieții, nicidecum o născocire formalistă. De aceea, ideea nu trebuie interpretată exagerat, mecanic, cum o găsim, de pildă, în părerile teoreticienilor tragediei clasice franceze și ale imitatorilor lor moderni, neoclasiciști, care susțin că numai figurile mari din istorie sau mitologie pot constitui eroi ai dramei. Pentru viață și pentru imaginea ei artistică — drama — ceea ce are importanță e concentrarea obiectiv-substanțială de forțe în jurul unui complex personal, al unei forțe sociale care determină conflictul.

Aducînd exemple (Lukacs își ilustrează totdeauna cu cazuri concrete considerațiile atît de substanțiale și de un înalt nivel teoretic) din Calderon, Lessing, Schiller, Ostrovski și Hebbel, autorul ne arată eroii ca pe niște „individualități universal-istorice", în sensul de mai sus, și continuă :

„Faptul că acest conflict concret individual, tratat în dramele de mai sus... nu hotărăște nemijlocit soarta unor popoare sau a unor clase sociale, nu schimbă prin nimic această realitate. Important este numai ca acest conflict să fie un eveniment social-istoric hotărîtor prin conținutul său intern social. Cu alte cuvinte, ca eroii acestor drame să *reprezinte* legătura pasiunii individuale cu conținutul social al conflictului ce îl caracterizează pe „individul universal-istoric". Lipsa acestor două momente dramatice ale vieții însăși are drept consecință, în majoritatea dramelor burgheze — și din păcate și a celor proletare —, o anumită platitudine, o compoziție plictisitoare, nesemnificativă. Ingratitudinea subiectului constă înainte de toate în dificultatea redării dramatice a caracterului universal-istoric al conflictului și al eroului angajat în el, fără stilizare, fără aderență la momentele fals monumentalizate. Drama modernă din perioada decăderii generale a realismului... își adaptează mijloacele de creație celor mai triviale laturi ale subiectului, celor mai prozaice momente ale vieții cotidiene moderne. În felul acesta, însă, și banalitatea incoloră devine subiect al creației artistice. Se scriu piese care tocmai în privința dramatismului se găsesc pe o platformă mai joasă decît viața însăși pe care vor să o oglindească."

Studiul atît de dens al lui Georg Lukacs este anevoie de rezumat, datorită în primul rînd desăvîrșitei înlănțuiri în care își exprimă gîndirea și formulează multiplele exemple cu care o ilustrează. Se pot desprinde totuși cîteva idei de bază, deosebit de prețioase pentru îndrumarea cercetătorilor în problemele dramaturgiei.

În primul rînd, Lukacs ne înfățișează importanta corelație vitală care există între ciocnirea dramatică și transformările sociale, urmărind concepția lui Marx și Engels cu privire la legătura dintre perioadele de înflorire a dramei și momentele de revoluție. În al doilea rînd, el stăruie asupra semnificației cu totul noi a ciocnirii dramatice în realitatea socialistă, unde, bunăoară, „pieirea tragică" a eroului nu mai joacă același rol ca înainte, fără însă ca problemele, luptele și conflictele să dispară și să fie înlocuite cu o seninătate plictisitoare, care ar duce la adoptarea unei poziții plate, nedialectice. Lukacs recomandă să se accentueze latura omenească a ciocnirii tragice, care nu este cîtuși de puțin legată în mod necesar de „pieirea tragică" a eroului, ci de faptele generale din realitatea vieții, prezente și în realitatea socialistă, latură care poate constitui temelia unei însemnate creații dramatice.

Iată, pe scurt, temele principale ce se desprind din substanțialul studiu al prof. Georg Lukacs și care pot constitui puncte de plecare pentru teatrologii noștri.

O. D.

O contribuție la cunoașterea tezaurului literaturii clasice*

Relațiile de prietenie, sprijin și ajutor reciproc dintre U.R.S.S. și țările de democrație populară au prilejuit nu numai o largă popularizare a literaturii ruse și sovietice în Bulgaria, Ungaria, Romînia, Cehoslovacia sau Polonia, dar au stîrnit și printre cititorii sovietici un viu interes pentru creațiile literare ale acestor popoare. Nume ca Boleslaw Prus, Adam Mickiewicz sau Igor Neverly, Eminescu, Caragiale sau Sadoveanu, Ivan Vazov sau Andrei Guliașki, Alois Jirașek sau Maria Puimanova, Móricz Szigmónd sau Tamash Aczel sînt binecunoscute azi publicului sovietic. În lumina activității de popularizare a literaturii și artei din țările de democrație populară trebuie semnalată culegerea *Dramaturgia clasică a țărilor de democrație populară*, tipărită recent de editura Iskusstvo. Cele două volume, care apar sub îngrijirea cunoscutului istoric literar K. Derjavin, reunesc creațiile cele mai semnificative pentru dramaturgia clasică a Poloniei și Cehoslovaciei (vol. I), Bulgariei, Ungariei și Romîniei (vol. II).

Din dramaturgia poloneză cititorul face cunoștință cu opera cea mai reprezentativă a scriitorului patriot Juliusz Slowacki, *Lilla Weneda*. Contemporan cu Mickiewicz și unul din fruntașii luptei pentru eliberarea națională a Poloniei în 1830, Slowacki a dat în piesa sa o puternică rezonanță revoluționară unei teme legendare și mitologice.

Semnificativă pentru orientarea realistă a dramaturgiei poloneze în secolul al XIX-lea este drama lui Jósef Korzenewski, *Locuitorii din munții Carpați*, piesă inspirată de existența de trudă și mizerie, de batjocorire și umilință la care era condamnat țăranul huțul în regimul de ocupație austriacă.

Comedia poloneză clasică este reprezentată prin piesa *Pan Jowialski*, aparținînd cunoscutului scriitor Alexandr Fredro. Om de concepție progresistă, adept al principiilor realiste în artă, autorul a satirizat în figura lui Pan Jowialski spiritul retrograd, egoismul și, în ultimă instanță, lipsa de patriotism a nobilimii poloneze, care au dus la eșecul răscoalei din 1830. Tragicomedia scriitoarei Zapolska, *Morala doamnei Dulska*, reprezentată și în Uniunea Sovietică, demască morala falsă, fățărnicia și depravarea lumii burgheze.

Capitolul consacrat dramaturgiei cehe se deschide cu piesa *Minerii din Kutna Hora* de Josef Tyl. Dramaturgia lui Tyl a jucat un rol important nu numai în dezvoltarea acestui gen literar și a literaturii realiste cehe în ansamblu, dar și în desfășurarea luptei de eliberare națională și socială a poporului. După cum spune foarte bine criticul ceh Jiri Hajek: „Prin operele sale dramatice, Tyl a participat la pregătirea revoluției din 1848".

Cel mai de seamă reprezentant al realismului în teatrul ceh la sfîrșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea este desigur Alois Jirasek. Opera *Felinarul*, inclusă în volum, scrisă în tradiția pieselor-basme, are o accentuată temă socială. Înfățișînd ciocnirea între forțe sociale opuse: boieri și țărani, ea glorifică virtuțile omului din popor (Morarul, Hanicika, Braga).

Dramaturgia clasică slovacă este reprezentată prin piesa lui Jan Halupka, *Koțurkovo*, o comedie plină de vervă și umor, satirizînd meschinăria, trivialitatea, platitudinea micului burghez.

Din teatrul clasic bulgar, în culegere au fost incluse două piese: comedia de moravuri *Soacra* de Anton Strașimirov și drama *Exilații* de Ivan Vazov, care aduce în scenă perioada luptei de eliberare națională a poporului bulgar din preajma lui 1877 și evocă figuri de eroi, chipuri de luptători patrioți, ca Vladikov sau Vladimir Brîcicov.

Piesa istorică Bánk Bán de Katona József se situează — pe bună dreptate — în fruntea capitolului consacrat dramaturgiei clasice a Ungariei. Cu toate limitele pe care piesa le are în ce privește perspectiva socială, ea reprezintă — mai ales în figura țăranului Tiborcz — un protest puternic împotriva asupririi și o afirmare a voinței de libertate, a aspirațiilor spre dreptate care sălășluiesc în masele înrobite.

Critica socială este foarte puternică în piesa *Parazițiii*, comedia lui Csiki Györg, care rostește un aspru rechizitoriu împotriva societății burgheze, unde totul se cumpără și se vinde, unde un idol îl constituie banii, un ideal suprem — bogăția.

Din opera cunoscutului scriitor ungur realist Móricz Zsigmond s-a tipărit *Chef boieresc*, un tablou zguduitor al agoniei claselor dominante din Ungaria, clase descompuse, depravate, ducînd o existență parazitară. Tendințele democrate și elementele critice au făcut ca această piesă să nu poată fi jucată sub regimul fascist al lui Horthy.

Volumul al doilea al culegerii se încheie cu piese din dramaturgia clasică romînească, și anume: *O scrisoare pierdută* de I. L. Caragiale și *Hagi Tudose* de Barbu Delavrancea. Alegerea făcută subliniază o dată mai mult criteriul care a stat la baza selecționării materialului: includerea unor piese cu un înalt conținut ideologic, punînd probleme din cele mai ascuțite, dar reprezentînd în același timp și realizări artistice valoroase.

---

* *Dramaturgia clasică a țărilor de democrație populară*, Culegere de piese vol. I și II. Editura Iskusstvo, Moscova, 1955

Capitolele consacrate uneia sau alteia din literaturi sînt precedate de foarte interesante și utile studii de sinteză asupra dezvoltării teatrului și a dramaturgiei clasice în țara respectivă. Pentru lămurirea cititorilor, la sfîrșitul fiecărui volum există note bio-bibliografice, prezentînd diferiții scriitori ale căror creații au fost incluse în volum. Comentariile la piese sînt ample și judicioase.

Culegerea constituie în ansamblu o interesantă contribuție la cunoașterea tezaurului literaturii clasice a unor popoare care astăzi ridică pe aceste temelii edificiul noii culturi socialiste.

Tatiana NICOLESCU

O bună inițiativă

Cele șase teatre de limbă maghiară ocupă un loc de seamă în viața artistică a țării noastre. Publicul din Capitală a aplaudat nu o dată spectacolele de înaltă ținută artistică date de actorii maghiari din Tg.-Mureș, Cluj, Baia-Mare sau Oradea, iar numele unor artiști ca Poor Lilli, Kovács György, Tompa Miklós, Delly Ferencz, distinși cu Premiul de Stat sau cu titlul de maestru emerit al artei din R.P.R., sînt bine cunoscute publicului romînesc. Dar în timp ce teatrul de limbă maghiară este în plină dezvoltare în țara noastră, oglindirea în presă a acestei dezvoltări lasă mult de dorit. Săptămînalul „Utunk", organ al Uniunii Scriitorilor, trebuie să facă față în primul rînd cerințelor dictate de viața literară; e natural deci, ca oglindirea vieții teatrale să treacă pe planul al doilea în această publicație. Cotidianul „Elöre", de asemenea, preocupat de sarcinile multiple ale construcției socialiste, nu se poate ocupa decît sporadic de activitatea teatrelor.

Iată pentru ce, comitetul redacțional al revistei „Igaz Szó" a crezut necesar să se preocupe mai intens de problemele artei teatrale. „Igaz Szó" e de fapt organul Uniunii Scriitorilor — Filiala Tg.-Mureș — în care își găsesc un larg ecou cele mai variate probleme din domeniul literaturii maghiare din R.P.R. Începînd cu numărul 2/1956, în paginile „Igaz Szó"-ului găsim și un bogat material din viața teatrelor de limbă maghiară. E vorba despre un fel de „supliment", în care cititorul este informat despre problemele cele mai importante care frămîntă pe oamenii de teatru. Inaugurînd noua rubrică a revistei, redactorul-șef Hajdu Győző scrie între altele: „Am dori ca suplimentul nostru teatral să devină un atelier de creație, unde în fiecare lună să-și dea întîlnire — pe lîngă actori și regizori — scriitorii, artiștii plastici și compozitorii. Sîntem convinși că aceste întîlniri, confesiunile actorilor și regizorilor, operele poeților, prozatorilor și criticilor vor apărea ca o minunată expresie a colaborării creatoare menită să asigure dezvoltarea neîncetată a artei teatrale maghiare din patria noastră."

Simpla parcurgere a conținutului revistei arată că rubrica „Teatru" a „Igaz Szó"-ului ține să respecte programul de mai sus. Astfel, chiar cu numărul 2, revista a început să publice amintiri și mărturii scrise de actori. În amplul său articol intitulat „Fără sufler", Kovács György, laureat al Premiului de Stat și artist emerit al R.P.R., trece în revistă bogata sa activitate teatrală de mai bine de două decenii, evocînd soarta tristă a actorului în anii regimului burghezo-moșieresc, și făcînd o serie de observații juste pe marginea activității actuale a teatrelor maghiare din țara noastră; autorul insistă mai ales asupra necesității schimbului de experiență dintre teatrele maghiare și cele romînești; de asemenea, el se ocupă îndeaproape de problema educării noii generații de actori, în condițiile favorabile create de regimul nostru. În numărul 3, un actor tînăr, Lohinszky Loránd, schițează drumul parcurs de prima promoție a Institutului de Teatru „Szentgyörgyi István", arătînd năzuința tinerilor noștri artiști de a păși pe linia tradiției progresiste a artei scenice — năzuință îmbinată cu căutarea de noi procedee aplicate în scopul zugrăvirii veridice a omului nou.

Rubrica revistei „Igaz Szó" tinde să devină într-adevăr un atelier de creație comun al scriitorilor și actorilor. Astfel, chiar din numărul 3, scriitorii au început să colaboreze în această direcție: Sütö András, laureat al Premiului de Stat, a scris un articol plin de vervă despre felul cum Erdös Irma, interpretă a rolului principal din piesa *Învățătoarea* de Bródy Sándor, a reușit să reliefeze în mod convingător conținutul de idei al operei; în același articol, Sütö respinge cu nedisimulată ironie, o critică — pe care el o socotește nejustă — la adresa actorului Andrási Márton.

Ceea ce asigură suplimentului teatral al revistei „Igaz Szó" un succes deosebit în rîndurile cititorilor, este faptul că redacția ține să evite alunecarea pe calea șablonului în critica noastră teatrală. Cronicile dramatice ale revistei, de pildă, se axează totdeauna pe o anumită problemă, încercînd să sublinieze un aspect sau două ale spectacolului respectiv. Szentimrei Jenö de exemplu, vorbind despre o comedie de Lope de Vega, interpretată de absolvenții Institutului de Teatru, se ocupă în primul rînd de ceea ce „făgăduiește" fiecare dintre tinerii actori. De asemenea, Jordáky Lajos, în articolul său despre cel de al 100-lea spectacol al dramei *Făclia* de Illyés Gyula la Teatrul Secuiesc de Stat din Tg.-Mureș, pune accentul pe analiza amplă și documentată a interpretării date de Kovács György și Andrási Márton, interpretări pentru care cei doi actori au fost distinși cu Premiul de Stat.

În numărul 2 al revistei, Déak Tamás analizează felul cum Orosz Lujza de la Teatrul Maghiar din Cluj a interpretat rolul Emiliei în piesa *Citadela sfărîmată*. În numărul din martie, același critic se ocupă de trei spectacole din București: *Don Carlos, Nora* și *Patriotica Romînă.* Ar fi de dorit ca și criticii romîni să-și spună cuvîntul în paginile „Igaz Szó"-ului.

Noua rubrică teatrală a revistei „Igaz Szó" e totdeauna însoțită de clișee care ilustrează multe din momentele și interpretările cele mai reușite ale spectacolelor analizate în cronici. E de regretat faptul că uneori clișeele nu sînt însoțite de... articole, fapt care poate să dea o nuanță oarecum formală în oglindirea vieții teatrale. Dacă facem însă abstracție de aceasta, putem considera că colectivul redacțional al revistei „Igaz Szó" a pornit pe un drum bun.

Olah TIBOR

tribuna cititorului

Emanoil Florescu, din Paşcani, ne scrie o lungă scrisoare în care, după ce salută apariţia revistei noastre, face unele observaţii cu privire la munca secretariatelor literare cu autorii locali :

„Modul cum se studiază un text literar — scrie corespondentul — este adesea defectuos. Teama de concluzii duce de multe ori la amînări fără de termen, în care timp textul se ofileşte, decolorîndu-se şi prinzînd patină. Alteori, referatele — destul de întîrziate — sînt întocmite încîlcit, lucrările sînt insuficient aprofundate ; iar autorul nu numai că nu ştie ce are de refăcut, dar nu-şi poate da seama nici măcar de părţile pozitive ale lucrării"...

În continuare, tovarăşul Florescu se plînge de faptul că opiniile unor cronicari teatrali nu sînt sprijinite de o argumentaţie ştiinţifică — şi afirmă că, criticile făcute în presă piesei *Zbor de noapte* de N. Tăutu n-au dus la nici un fel de concluzii edificatoare pentru autor, regizor sau interpreţi.

Eugen Comornescu, student din Bucureşti, ne scrie că spectacolul *Cioara vopsită* al Teatrului de Estradă i se pare cu totul neizbutit.

„Situaţiile comice sînt construite stîngaci, fără a da cît de cît impresia de verosimil. Interpreţii şarjează, lucru care nu e de mirare la un astfel de text, pentru care calificativele cele mai severe ar fi încă îngăduitoare. Înscenarea cu cei trei profesori Romeo mi s-a părut stupidă. Nu mai vorbesc că spectacolul are nişte monologuri intercalate între acte, cu totul lipsite de gust. Textul duetului Zizi Şerban-Ovidiu Teodorescu n-are nici o legătură cu „farsa" jucată, iar critica aspectelor bucureştene este arhi şi arhirăsuflată"...

Corespondentul crede că spectacolul este „un act de desconsiderare al gustului spectatorilor" şi reprobă mijloacele folosite de autori şi interpreţi de a smulge rîsul prin „gag"-uri ieftine :

„Mă încumet să spun că acţiunile personajelor din *Cioara vopsită* sînt într-atît de neverosimile încît cu greu ar putea fi imaginate ca aparţinînd unor oameni din veacul nostru şi mai ales din ţara noastră. Cine ar putea fi convins, de exemplu, că există o motivare cît de cît plauzibilă a logodnei fiicei directorului cu doctorul Romeo ? Ce o determină pe aceeaşi fată la căsătoria cu Ionescu ? Toate aceste acţiuni sînt trase de păr, absurde, ridicole şi — ceea ce este mai grav pentru „calităţile" umoristice ale „farsei" — cu greu izbutesc să amuze vreun spectator, dinainte bine dispus.

Poate nu am competinţa să fac critica unui spectacol. Dar cred că noi, simplii spectatori, nu trebuie să tolerăm să fim într-un asemenea hal desconsideraţi încît să trebuiască să suportăm timp de două ore elucubraţiile „dramatice" şi „actoriceşti" ale unor oameni care confundă teatrul de estradă cu clowneria. *Cioara vopsită* e într-adevăr o farsă — dar o farsă care ni se joacă din păcate nouă, spectatorilor"...

calendar

V. Alecsandri, de la nașterea căruia (21 iulie 1821) au trecut 135 de ani, nu a fost numai poetul reprezentativ al epocii de afirmare eroică a literaturii noastre la mijlocul veacului trecut, ci și un scriitor militant, care a îmbinat acțiunea politică cu munca de făurire a unei culturi naționale și progresiste. Fruntaș al mișcării revoluționare pașoptiste, membru în comitetul central al Unirii, cîntăreț al naturii *(Pasteluri)* și al eroismului popular în războiul pentru independență *(Ostașii noștri)*, evocator al trecutului de luptă pentru libertate, poetul a ridicat în versuri avîntate, protestul său împotriva regimului politic de opresiune, dovedind fondul patriotic al operei sale pînă în ultimii ani ai vieții.

Martor al izbitorului contrast social de la începutul secolului trecut, în Principate, și al decăderii moravurilor în perioada de descompunere a feudalismului, Alecsandri a înțeles rolul militant al artei, făcînd din teatru : *„un organ spre biciuirea năravurilor rele și a ridiculelor societății"*, deci *„un auxiliar puternic"* în lupta pentru înnoirea socială. Scriitor preocupat a crea opere realiste, care să poarte *„sigiliul secolului"* și să compună un *„tablou original al societăților ce se succed și se prefac cu timpul"*, Alecsandri poate fi considerat ca primul dramaturg de valoare în literatura noastră. Comedia satirică, vodevilul, sceneta și drama istorică — genuri pe care Alecsandri le-a cultivat cu succes — au nutrit scena romînească în epoca în care aceasta era lipsită de un autentic repertoriu original. Dacă în comedii — din care se desprinde în special popularul tip al Coanei Chirița — el biciuiește tendința de parvenire și demagogia burgheziei, ca și putreziciunea moravurilor vechii clase, în drama istorică scriitorul a urmărit să trezească conștiința de luptă patriotică a contemporanilor în lumina evenimentelor istorice din trecut *(Despot Vodă)*, sau a evocat în opere de autentică valoare artistică figuri din lumea antichității romane *(Fîntîna Blanduziei, Ovidiu)*.

Alecsandri rămîne în istoria culturii romînești un pionier care a deschis calea celor mai înalte creații ale literaturii noastre clasice.

De curînd (19 iunie) s-au împlinit 65 de ani de la moartea lui *M. Kogălniceanu*, scriitor, om politic reprezentativ pentru momentul Unirii și al primelor reforme democrate în viața țării, istoric de valoare și animator al culturii naționale progresiste de la mijlocul veacului trecut.

Editor al foilor de propagandă culturală în lumea satelor, precum și al revistelor „Dacia literară" (1840), „Arhiva romînească" (1841—1845) și „Propășirea" (1844), Kogălniceanu a fost un reprezentant autentic al forțelor progresiste ale vremii și un adevărat îndrumător al literaturii din perioada pregătitoare a mișcării pașoptiste.

Introducția publicată în primul număr al „Daciei literare" are valoarea unui adevărat program de acțiune pentru stimularea forțelor naționale de creație literară. Kogălniceanu susține aci necesitatea dezvoltării noii literaturi naționale și, combătînd „mania" traducerilor („Dorul imitației omoară duhul național..."), consideră drept surse de inspirație pentru creația literară originală : folclorul, trecutul istoric, frumusețile patriei și evenimentele sociale reprezentative ale epocii.

Kogălniceanu, care e și autorul a două mici localizări *(Două femei împotriva unui bărbat,* după comedia lui Dumanoir și Brunsvick, și *Orbul fericit),* a dus o luptă consecventă pentru dezvoltarea teatrului romînesc. Membru în comitetul de direcție al Teatrului ieșean (1840) — împreună cu Alecsandri și Negruzzi — și cronicar dramatic, Kogălniceanu a pledat pentru dezvoltarea unei dramaturgii satirice : „expresie a societății noastre cu toate ridiculele de astăzi", apreciind în mod deosebit comediile lui Alecsandri și punînd în lumină valoarea documentară și critică a comediei lui C. Caragiale : *O repetiție moldovenească.*

La împlinirea a 50 de ani de la moartea lui *B. P. Hașdeu* (25 august 1907), figura marelui învățat, polemist combativ, poet și dramaturg, folclorist, istoric și filolog apare în perspectiva uriașei contribuții pe care a adus-o, în cursul unei vieți zbuciumate, în toate domeniile de activitate științifică și literară.

Personalitate multilaterală, formată în contactul cu ideile democraților ruși, prodigioasă prin complexitatea operei realizate, Hașdeu a pus bazele științifice ale istoriei și filologiei prin studiile și cercetările sale bazate pe o metodă riguroasă *(Istoria critică a Romînilor, Cuvente den betrani, Basarabii, Principii de filozofie comparată ario-europeană, Strat și substrat* etc.), a combătut erezia latinistă în problemele filologice, a fost autorul importantei lucrări de lingvistică *Magnum etymologicum Roumaniae.*

Pe linia creației literare, Hașdeu e autorul monografiei *Ion Vodă cel Cumplit,* în care evocă figura voievodului patriot și dezvăluie antagonismul între masele asuprite și marea boierime exploatatoare, precum și al unor lucrări dramatice de inegală valoare artistică : *Răposatul postelnic, Femeia, Răzvan și Vidra, Trei crai de la Răsărit.* Dintre acestea, drama istorică *Răzvan și Vidra* (1867) — prin valoarea conținutului ei realist-social și prin măiestria artistică pe care o dovedește scriitorul în crearea imaginii și caracterizarea personajelor — e o operă clasică, care a marcat un moment înnoitor în dramaturgia noastră originală. Hașdeu a pus în centrul piesei conflictul social al epocii (sec. XVI), luptînd împotriva prejudecății antipopulare, antinaționale și antifeminine a contemporanilor săi, pledînd pentru valoarea morală a omului din popor, capabil „să-ntreacă trîndăvita boierime".

Pe alt plan, *Orthonerozia,* care a primit ulterior titlul de *Trei crai de la Răsărit,* e o satiră la adresa burgheziei însetată de avere, ignorantă și pretențioasă, stăpînită de dorința de parvenire, ale cărei moravuri oferă scriitorului prilejul unei critici ascuțite.

Fără a fi urmat studii înalte de artă dramatică *Maria Ciucurescu,* actrița care a fost pentru un scurt timp elevă a profesorului St. Vellescu la Conservatorul din București, a intrat în teatru împinsă de o vocație puțin obișnuită și a cunoscut succese răsunătoare într-o epocă în care decorul, montarea și costumația nu contribuiau efectiv la valorificarea interpretului în scenă. Intuiția ei sigură în arta dramatică și temperamentul excepțional au făcut din ea o excelentă comediană, care a cucerit publicul în cele mai variate genuri comice : comedie propriu-zisă, farsă, revistă, operetă. Talentul ei variat și dragostea pentru scenă i-au ajutat să parcurgă roluri numeroase, în care a creat — alături de marii săi contemporani : I. Niculescu, V. Toneanu, P. Liciu, V. Hasnaș — timp de o jumătate de veac, adevărate tradiții de joc și de interpretare în genul comic.

Maria Ciucurescu a fost în primul rînd o remarcabilă interpretă a eroinelor lui Caragiale (Zița și Veta), cărora le-a dat conturul psihologic fidel intenției autorului, tot așa cum a creat subretele din teatrul molièresc *(Bolnavul închipuit, Tartuffe)* și a redat caracterul exuberant al eroinei lui Regnard (Lisette din *Nebuniile amoroase)* sau Shakespeare *(Noaptea regilor).* La împlinirea a 90 de ani de la nașterea Mariei Ciucurescu (6 august 1866), se cuvine să evocăm figura artistei care a ilustrat, prin munca și calitățile ei artistice, epoca renașterii teatrului romînesc de la începutul secolului nostru.

BIBLIOTECA
INSTITUTULUI
DE ISTORIA
ARTEI

REDACȚIA ȘI ADMINISTRAȚIA:
Str. N. Filipescu nr. 32, et. II — București
Tel. 2 68 94

Abonamentele se fac prin factorii poștali
și oficiile poștale din întreaga țară

PREȚUL UNUI ABONAMENT:
15 lei pe trei luni, 30 lei pe șase luni, 60 lei pe un an

Intreprinderea Poligrafică nr. 2
strada Brezoianu, 23—25 București — c. 1897

Lei 5